

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

FERNANDA RODRIGUES DE ASSUNÇÃO

**O universo de Frida Kahlo à sombra da experiência
revolucionária mexicana: pintura, corpo e identidades, das
décadas de 1920 a 1950**

Goiânia
2013

FERNANDA RODRIGUES DE ASSUNÇÃO

***O universo de Frida Kahlo à sombra da experiência
revolucionária mexicana: pintura, corpo e identidades, das
décadas de 1920 a 1950***

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em História da Faculdade de
História da Universidade Federal
de Goiás, para obtenção do
título de Mestre em História.

Área de Concentração:
Culturas, Fronteiras e
Identidades

Linha de Pesquisa: Ideias,
saberes e escritas da (na)
História

Orientadora: Profa. Dra.
Fabiana de Souza Fredrigo

Goiânia

2013

FERNANDA RODRIGUES DE ASSUNÇÃO

**O universo de Frida Kahlo à sombra da experiência
revolucionária mexicana: pintura, corpo e identidades, das
décadas de 1920 a 1950**

Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em História, da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, como exigência para a obtenção do título de Mestre, no dia 18 de outubro de 2013, tendo sido avaliada e aprovada pela Banca Examinadora composta pelos professores:

Prof^a. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo – UFG

Presidente

Prof^a. Dra.. Maria Bernadete Ramos Flores – UFSC

Membro

Prof. Dr. Rafael Saddi Teixeira – UFG

Membro

Prof. Dra. Libertad Borges Bittencourt – UFG

Suplente

À minha Helena.
Ao meu amado Hélió Elias.

AGRADECIMENTOS

- ❖ A Deus, pela força que me concede sempre e me concedeu, especialmente no transcorrer deste trabalho.
- ❖ À minha querida Helena, motivo de seguir em frente, exemplo de força e fé.
- ❖ Ao meu companheiro Hélio Elias, pelo amparo nos momentos de inquietações, pelas frutíferas discussões, pela infinita paciência, pela compreensão nos momentos de ausência.
- ❖ Ao meu pai Ademir, à minha “boadrasta” Reilda e aos meus amados irmãos, Danilo e Larissa, pelo apoio e por continuarem me amando e me apoiando, a despeito dos inúmeros momentos de ausência durante a confecção deste trabalho. Aos tios, tias, primas e primos, pela participação direta ou indireta durante o trabalho. À madrinha Ilda pelo carinho, amor e paciência.
- ❖ Aos meus queridos amigos. Corrirei o risco de ser injusta ao esquecer alguns nomes e citarei pessoas importantes no transcorrer do trabalho. Aos amigos trazidos pela Faculdade de História e que permaneceram após os anos de graduação: Catarina Stacciarini, Ivan Vieira, Alexandre de Paula e Izabela Portes. Agradeço, especialmente, à querida amiga Rivaldene Natal, pelos anos de amizade e companheirismo e pelas experiências compartilhadas durante o mestrado. Agradeço à amiga trazida pelo mestrado, Thaisy Sosnoski, pelas longas conversas e também pela troca frutífera de experiências. À recente, mas muito querida amiga, Lívia Nóbrega, pela companhia, pelo carinho e por compartilhar sua experiência de pesquisa sobre uma mulher de universo talvez tão polêmico e tão instigante quanto o de Frida Kahlo: Clarice Lispector. À Vanessa Clemente, pelas orações e pelo carinho. À Priscila Cardoso e à Janaina Pereira, por compartilharem as experiências com os estudos e pelos anos de amizade. Às primas e grandes amigas, Aline David e Kelly Rodrigues. Ao Fernando Carrijo, pela presteza e auxílio no “abstract”.
- ❖ À minha orientadora, Profa. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo, por fazer muito bem o papel de orientadora: cobrar, apoiar e direcionar. Agradeço pelo olhar

sensível que desnudou todo um universo “fridiano”, o qual a minha inexperiência não havia me deixado perceber.

- ❖ Aos professores participantes do exame de qualificação, Prof. Dra. Libertad Borges Bittencourt, Prof. Dr. Rafael Saddi, pela leitura atenta e apontamentos preciosos. Ao também membro da banca de qualificação, o querido Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior, pelo apoio durante o período de monitoria, pelas longas conversas e pelas importantíssimas indicações de leituras.
- ❖ À Profa. Dra Maria Bernadete Ramos Flores e ao Prof. Dr. Rafael Saddi, pela disposição em participarem da banca.
- ❖ À Capes, pelo apoio material.
- ❖ Por último e não menos importante, ao meu querido Kiko, animalzinho muito fiel que dedicou horas de vigília durante a escrita, mas, infelizmente, não pôde me fazer companhia até a conclusão do trabalho.

“La revolución es la armonía de la forma y del color y todo está y se mueve, bajo una sola ley = la vida = nadie está aparte de nadie – nadie lucha por sí mismo. Todo es todo y uno. La angustia y el dolor. El placer y la muerte no son más que un proceso para existir. La lucha revolucionaria, en este proceso es una porta abierta a la imaginación. (...). Soy solamente una célula del complejo mecanismo revolucionario de los pueblos por la paz y de los pueblos nuevos, soviéticos – chinos – checoslovacos, polacos – ligados en la sangre a mí propia persona y al indígena de México. Entre esas grandes multitudes de gente asiáticas siempre habrá rostros míos – mexicanos – de piel oscura y bella forma de elegancia.”

FRIDA KAHLO

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar o campo de experiência artístico e cultural formado no México revolucionário. Para tanto, serão utilizadas as obras autorreferenciais de Frida Kahlo que transcendem o evento central do México no século XX. Por meio das obras de Frida Kahlo, pretende-se analisar a presença da experiência revolucionária na arte, bem como refletir a respeito das relações interculturais promovidos em ambiente revolucionário.

Palavras-chave: Frida Kahlo; autorretrato; corpo; identidade, Revolução Mexicana.

ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze the artistic and cultural phenomenal field developed in the revolutionary Mexico. In order to do that, those self-referential works of Frida Kahlo which transcend the central event of 20th century Mexico will be employed. By means of the works of Frida Kahlo, the presence of the revolutionary experience in art will be analyzed, and the intercultural relations fostered within the revolutionary environment will be reflected upon.

Keywords: Frida Kahlo, self-portrait; body; identity; Mexican Revolution

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Autorretrato El Tiempo Vuela	38
Figura 02	Autorretrato con traje de terciopelo	40
Figura 03	Autorretrato dedicado a León Trotsky	49
Figura 04	Autorretrato, 1923	51
Figura 05	Frida en Coyoacán	53
Figura 06	Recuerdo o El corazón	54
Figura 07	Mi nacimiento	59
Figura 08	Frida Kahlo y Diego Rivera	69
Figura 09	Autorretrato con collar	71
Figura 10	Hospital Henry Ford	73
Figura 11	Frida y el aborto	76
Figura 12	Anônimo. Ex-voto	77
Figura 13	Autorretrato con trenza	79
Figura 14	Mi nana y yo	81
Figura 15	Autorretrato con pelo corto	87
Figura 16	Raíces	88
Figura 17	El venadito ou El venado herido	88
Figura 18	La columna rota	90
Figura 19	Las dos Fridas	96
Figura 20	Mis abuelos, mis padres y yo	104
Figura 21	Árbol de la Esperanza, mantente firme	106
Figura 22	Frida Kahlo em Nova York	107
Figura 23	Nude	112
Figura 24	A evidência eterna	113
Figura 25	Pancho Villa y Adelita	116
Figura 26	Lo que el agua me ha dado	121
Figura 27	Bailarina Espanhola	125
Figura 28	My dress hangs there ou Mi vestido se cuelga allá	128
Figura 29	Minha mulher nua vendo o próprio corpo converter-se em degraus, três vértebras de uma coluna, céu e arquitetura	131
Figura 30	El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl	133
Figura 31	El marxismo dará salud a los enfermos	137
Figura 32	Autorretrato con mono	140
Figura 33	Cortés y la Malinche	142
Figura 34	Historia de México: la conquista a 1930	146
Figura 35	El sueño de la Malinche	148
Figura 36	Autorretrato con el pelo suelto	151
Figura 37	Frida Kahlo com o doutor Farril e seu retrato	155
Figura 38	Autorretrato con el retrato del Dr. Farril ou Autorretrato con el Dr. Juan Farril	156
Figura 39	Frida Kahlo con traje masculino junto a miembros de sua familia	157
Figura 40	Cabeza de la vida y la muerte	160

LISTA DE ANEXOS

Anexo I	Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser	171
Anexo II	Unos Cuantos Piquetitos	172
Anexo III	El viejo	173
Anexo IV	Échate la otra	174
Anexo V	Acidente	175
Anexo VI	A origem do mundo	176
Anexo VII	La máscara	177
Anexo VIII	Día de Flores	178
Anexo IX	Fotografia Anônima	179
Anexo X	Carta a Alejandro Gómez Arias	180
Anexo XI	A angústia da partida	181
Anexo XII	A metamorfose de Narciso	182
Anexo XIII	La poupée	183
Anexo XIV	Retrato de Luther Burbank	184
Anexo XV	Autorretrato con mono	185

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I	32
A PINTURA COMO (AUTO) BIOGRAFIA: UM EXAME DOS AUTORRETRATOS DE FRIDA KAHLO E A CULTURA MEXICANA	
1.1 Trajetória Biográfica	33
1.2 A imagem como relato pessoal – os autorretratos e a construção da identidade do artista	45
1.3 Imagem de si, imagem dos outros: a cultura popular mexicana nas pinturas de Frida Kahlo	63
1.3.1 Frida Kahlo e tradição retratística mexicana	66
1.3.2 Imagem de milagres: representar a própria vida através da iconografia dos retábulos ou ex-votos	72
1.3.3 O diálogo com a cultura pré-hispânica	79
1.4 O(s) corpo(s) como metáfora	84
1.5 O corpo mexicano	90
CAPÍTULO II	101
ENTRE A FRATURA E A REINVENÇÃO: A CULTURA MEXICANA EM CONTATO COM O MUNDO E A REVOLUÇÃO COMO CAMPO DE EXPERIÊNCIA	
2.1 Uma mexicana em contato com a modernidade: a rede de sociabilidade de Frida Kahlo e as aproximações de sua arte com o modernismo	102
2.2 “Um laço de fita em volta de uma bomba!”: aproximações e distanciamentos entre Frida Kahlo e o surrealismo europeu	119
2.2.1 A representação do corpo no surrealismo e o corpo de	124

Frida Kahlo em suas produções pictóricas	
2.2.2 “Pinto a minha realidade”: surrealismo e cultura popular mexicana	134
2.3 A rede de sociabilidade e outros diálogos: Frida Kahlo e a metáfora do corpo da nação mexicana	138
2.4 A imagem de Frida Kahlo criada em ambiente revolucionário: história, arte, política e contatos interculturais	150
2.4.1 A Frida tehuana: a identidade mexicana em ambiente revolucionário	152
2.4.2. A fratura e a reinvenção: o corpo fraturado e sua representação pictórica	154
2.4.3. Feminino e masculino: a Frida tehuana e o bigode de Zapata	157
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 161
 BIBLIOGRAFIA	 164
 ANEXOS	 171

INTRODUÇÃO

Em uma das paredes da casa de cor azul turquesa, situada na esquina da rua Londres com a Allende no bairro de Coyoacán, na Cidade do México, pode-se ler a seguinte inscrição: “Aqui nasceu Frida Kahlo em 6 de julho de 1910”. Essa inscrição não foi feita pela mais ilustre moradora daquela casa, mas quatro anos após sua morte quando a Casa Azul já havia se transformado em Museu Frida Kahlo. Apesar de documentos apontarem o ano de 1907 como data do nascimento da pintora, referências que ligam o ano de 1910 ao seu nascimento não são raras. Um histórico clínico preparado pela médica alemã Henriette Begun em 1946 inicia-se da seguinte maneira: “Frida Kahlo: nacimiento 7 de julio de 1910” (TIBOL, 2002: 16). Em uma das páginas do seu diário íntimo, a própria artista atribui o ano de 1910 ao seu nascimento: “1910 – nasci no quarto da esquina entre Londres e Allende, Coyoacán a uma da manhã”. (KAHLO, 2008: 151). Essa associação não é casual, faz parte da invenção biográfica de Frida Kahlo – invenção de biógrafos, mas não só. Os documentos pessoais nos mostram que a própria Frida Kahlo contribuiu para a relação construída entre seu nome e o México, não qualquer México, mas o México revolucionário. Isso ocorre não apenas pelas inúmeras alusões à cultura popular mexicana (de “raiz” pré-colombiana ou hispânica) em sua obra, mas pela experiência dessa artista em meio à cultura revolucionária, vivenciada quando estava no México e fora dele. O México, após os contatos interculturais mantidos pela artista, não apenas se mantém como temática, mas passa a ser o principal motivo de suas obras. O México, para além dos quadros, a acompanha no vestuário e em seus complementos.

O objetivo deste trabalho não é realizar mais uma biografia, entre tantas outras, a respeito desta emblemática pintora mexicana. Estudar o “lugar de memória” – a casa onde Frida Kahlo nasceu e morreu e que se tornou museu – também foge ao nosso intuito. A inscrição na parede da antiga casa da pintora chama nossa atenção, pois explicita um aspecto bastante relevante para a produção deste trabalho. Tal aspecto se relaciona à ligação da artista com o evento central do México no século XX, a saber, a Revolução Mexicana. O que este trabalho pretende é analisar o campo de experiência artística e cultural que se formou no México no período revolucionário, tendo como

fonte as produções pictóricas autorreferenciais de Frida Kahlo. Esse campo de experiência artística, como sugerido, extrapola o México, sendo Frida figura importante para expressar o contato desse país com o mundo em virtude de sua ampla rede de sociabilidade.

Nesse sentido, de imediato, registramos a relevância da reflexão de Carlos Fuentes para este trabalho. Segundo o ensaísta, Frida “tanto reflete quanto transcende o evento central do México no século XX” (FUENTES, 2008:15). Com base nesse pressuposto, a obra de Frida Kahlo será avaliada, considerando sua trajetória biográfica, mas produzindo a crítica devida à leitura psicobiográfica – termo cunhado por Mayayo (2010) para designar a leitura em que os autorretratos são interpretados em associação direta com as tragédias da vida de Kahlo (o acidente, as internações, os abortos, a relação amorosa tumultuada com Diego Rivera). Assim, nosso trabalho passa pela leitura biográfica (a própria pintura é “lida” na chave da autobiografia), mas não se encerra nela.

Por outro lado, a relação entre Kahlo e a revolução não se dá de maneira clara e direta. Referir-se à obra de arte como algo subjetivo é redundante, mas a obra de Frida, além de ser subjetiva como qualquer outra arte, traz a insígnia da arte pessoal e intimista. Sendo assim, a ponte entre pessoal e coletivo é observada de uma maneira muito delicada. Primeiramente, não julgamos ser possível analisar a revolução ou determinada ideologia por meio dos autorretratos da artista. No período em que foi composta, a obra de Frida Kahlo não era identificada como uma arte política e isso merece ser problematizado. A partir da segunda metade dos anos trinta, seus quadros passam a ser conhecidos em escala internacional, no entanto, o reconhecimento em seu país só chega a partir dos anos quarenta. Sua primeira exposição individual no México foi realizada pouco tempo antes de sua morte. Talvez, o reconhecimento tardio em seu país tenha a ver justamente com o ambiente revolucionário mexicano, que exige à arte assumir um caráter declaradamente político, posto que o propósito, sustentado por Vasconcelos e outros intelectuais envolvidos com a educação e a cultura, era reescrever não apenas a identidade, mas a História nacional, partindo de uma interpretação materialista.

O muralismo é a expressão artística mais emblemática do período, carregando a insígnia de arte política. A própria estética muralista, que priorizava a pintura em muros e não em cavaletes, revela parte do intuito político deste movimento: aproximar-se de

uma arte popular. Os ideais revolucionários são retratados por esse movimento. Em um país que possuía uma maioria de pessoas analfabetas, a pintura mural, justamente por sua visualidade, foi de grande importância para disseminar os ideais revolucionários. Em contraposição, os quadros de Kahlo, além de abordarem constantemente temas que parecem ter um caráter eminentemente privado, como o nascimento, o aborto e as dores físicas e psicológicas, são diminutas pinturas¹ em cavalete, opostas à arte mural, caracterizada por suas proporções monumentais. Indicadas as particularidades da arte de Frida Kahlo, um problema nos é imposto: por que escolhemos suas produções autorreferenciais para abordar esse período da História mexicana?

Nesse sentido, algumas hipóteses podem ser levantadas. Acreditamos que as obras de Kahlo justamente por, durante muitos anos, incluindo o momento em que foram compostas, terem sido vistas apenas como parte de um conjunto de uma arte meramente intimista, são capazes de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões sobre o México revolucionário e, ainda, sobre as relações interculturais entre o México e movimentos artísticos europeus. Os autorretratos (ou produções autorreferenciais) nos oferecem elementos para pensar nosso problema justamente por fazerem parte destas obras que são anunciadas como eminentemente pessoais.

No decorrer do trabalho, além dos quadros, alguns documentos pessoais, como cartas e fragmentos do diário íntimo², serão analisados. O que tais documentos nos revelam é uma tentativa, por parte da pintora, de desligamento de suas obras com a política. Apesar de ter se envolvido em diversos episódios relacionados à política, Kahlo constantemente afirmava serem suas obras pessoais e trazerem temas que só interessavam a ela mesma. De nossa parte, o que defendemos é que, ao desobrigar-se de fazer uma arte eminentemente política, Kahlo torna-se mais livre na escolha de suas temáticas e na abordagem de tais temas.

Assim, Frida e sua obra exigem um duplo movimento de descrédito: 1) é preciso duvidar do fato de que a política estava distante (ou alheia) de sua arte e, portanto,

¹ No decorrer dessa pesquisa, não tivemos a oportunidade de apreciar pessoalmente nenhuma obra de Kahlo. A apreciação de seus quadros *in loco* nos revelaria importantes aspectos de sua pintura, tais como as cores empregadas e as mencionadas dimensões de suas obras. Diante disso, foi preciso um cuidado maior com a observação e análise das pinturas de Frida Kahlo. Compreendemos uma visita ao México, certamente, ampliaria as perspectivas deste trabalho, mas não há (ou houve) impedimento ou prejuízo algum para as reflexões que apresentamos.

² É necessário esclarecer que tais documentos aparecem para enriquecer a análise dos quadros, não sendo os documentos principais para este trabalho.

desacreditar das próprias palavras da pintora, que dizia pintar apenas seu mundo íntimo; 2) é preciso duvidar do contrário também, do que ficou comum, a partir da década de 1970, quando então Frida passou a ser tomada como a representante do México, a heroína política. Sobretudo entre os *chicanos*, Kahlo acaba sendo convertida em símbolo da alteridade: mulher, fisicamente limitada, de origens mestiça e índia, esquerdista, bissexual passa a representar o oposto do masculino, heterossexual e anglo-saxão (MAYAYO, 2008:46).

Para alcançar a ponte entre individual e coletivo, é necessário atentar-se a duas armadilhas anunciadas. A primeira delas é não lermos as obras apenas como um diário visual, uma transposição de sua vida para o suporte. A segunda é não tratar as obras de Kahlo como sendo carregadas de uma temática política, ansiando por ver ou “ler” o processo revolucionário mexicano refletido nos quadros. Esse tipo de análise é perigoso para qualquer imagem, pois estas são sempre uma reconstrução do real, ou melhor dizendo, são uma realidade transfigurada, dotada de sentidos simbólicos. Para tanto, é pertinente a leitura de suas obras não como traduções do real, pois elas casam-se melhor com a ideia de criação, transfiguração deste. Em nosso caso, as produções autorreferenciais de Kahlo são importantes para a compreensão da identidade em ambiente revolucionário, pois o ato de retratar constantemente a si mesma é visto por nós como uma questão intrinsecamente ligada à identidade, ou melhor, às identidades.

Além do movimento de duplo descrédito, a abordagem metodológica de seus quadros é importante fator. De imediato, anunciamos que não nos amparamos unicamente em um tipo de teoria da imagem. Para alcançar a complexidade do objeto, fez-se necessário, no decorrer do trabalho, a utilização simultânea de algumas teorias. Um importante método por nós utilizado foi o método da iconologia e da iconografia, que tem em Panofsky o principal teórico. “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.” (PANOFSKY, 2009: 47). Tal autor postulou três níveis para a interpretação das imagens:

1. *Tema primário ou natural* que seria a identificação das “formas puras”. Fase pré-iconográfica que passa pela identificação de alguns objetos e eventos como cores, delimitações de formas. Por nós essa fase foi também tratada como análise discursivo-narrativa.

2. *Tema secundário ou convencional* ou análise iconográfica. Essa parte da análise permite identificar a estória ou alegoria dentro da cena, através da relação entre as formas na imagem e as mesmas formas em outras obras (sejam visuais ou escritas). Nas palavras de Panofsky: “percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, (...) que um grupo de figuras, sentadas a mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa *A Última Ceia*” (PANOFSKY, 2009:50). Essa fase da análise permite a verificação de possíveis interimagibilidades e a associação das obras com conceitos pré-existentes.
3. *Significado intrínseco ou conteúdo*. É nesse nível que se realiza a análise iconológica, que seria a interpretação propriamente dita. A iconografia seria uma coleta de dados para que se realize a análise. Enfatiza o conteúdo intrínseco da obra, dos “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica.” (PANOFSKY, 2009:52).

O que nos auxilia no método de Panofsky é o entendimento de que, para interpretar determinadas imagens, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais de onde tais imagens foram produzidas. Nesse sentido, a historiografia, em detrimento apenas da biografia de Kahlo, é importante aliada nas análises, pois auxilia no entendimento dos códigos da época. No entanto, é justamente em relação ao terceiro nível que nossa análise se afasta da iconografia/iconologia, pois não ambicionamos apreender, através das produções de Frida, o “espírito de uma época”, tal como pretende este método. Contrariamente, o que pretendemos é perceber a Revolução como campo de experiência para além de uma arte que representa os ideais da época. Acreditamos que as obras não traduzem toda a ideologia ou todo o “clima” da época. O que os quadros dessa artista explicitam é que, em uma determinada época, existem diferentes concepções, diferentes versões. À guisa de explicação metodológica, podemos afirmar que compactuamos com Burke quando ele afirma que os historiadores precisam da iconografia, mas devem ir além dela. É necessário restituir a complexidade que a artista expressava, muitas vezes incidentalmente, de forma contingente. Acreditamos que essa

complexidade, que deve abarcar o contingente, pode ser encontrada no autorretrato e nas anotações do diário³ de Frida.

Nosso trabalho não inova ao analisar as obras de Kahlo à luz de um enfoque que se aproxima da política, mas pretende ser uma contribuição relevante na medida em que trata da metáfora do corpo na pintura. Não que o corpo também já não tenha sido tema, em especial para a análise de pinturas. Entretanto, para este trabalho, tal abordagem é uma inovação, uma vez que nos exigiu rever nossas hipóteses sobre a relação entre biografia e obra, levando-nos a olhar de outro modo para a pintura de Frida Kahlo. Nos últimos anos, a obra dessa artista ganhou novas abordagens e já não mais é vista apenas sobre uma chave pessoal. Relembremos a apropriação da obra de Kahlo pelos *chicanos*, mas também pelo movimento feminista. (MAYAYO, 2008: 57). A segunda metade do século XX apresentou um solo propício para que a arte de Kahlo não fosse vista como uma arte desligada da política. Alguns movimentos sociais, sobretudo a segunda fase do movimento feminista, preconizaram a máxima de que “o pessoal é político”. Alguns trabalhos que levam em conta as interações entre a obra de Kahlo e os códigos da época foram por nós consultados. Dois possuem maior relevância para o trabalho. O primeiro deles é o da já citada historiadora da arte Patricia Mayayo, que, em seu livro *Frida Kahlo – contra el mito*, se contrapõe enfaticamente às análises que desprezam o diálogo entre a obra desta artista e os debates sociais e políticos de seu tempo. Outra obra que muito nos auxiliou na confecção do trabalho foi da historiadora mexicana Araceli Rico, intitulada *Frida Kahlo – fantasia de um cuerpo herido*. Na obra, Rico não questiona as leituras biográficas, mas extrapola-as ao analisar a temática do corpo na obra da artista. Ressalta a forte ligação entre Kahlo e a cultura mexicana.

O conceito de representação ajudou a nortear este trabalho. Muitos autores do campo das ciências humanas vêm discorrendo sobre este conceito nos últimos anos. Entre os historiadores, o nome mais associado a este conceito é, sem dúvida, o de Roger Chartier (2002). Para esse autor, o conceito encerra-se em uma ambiguidade, pois, por um lado, traz algo ausente, mostrando uma distinção entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação é a exibição de uma presença,

³ Apesar de ter sido publicado com o título de “O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo”, esta produção de escrita de si parece-nos bem mais uma autobiografia que se caracteriza por trazer um fluxo de memória e de consciência do que um diário propriamente dito. O diário de Frida não traz registros diários de acontecimentos da vida da artista, inclusive, poucas páginas são datadas.

apresentação de algo ou alguém. A representação é pensada como um instrumento que faz ver o ausente através da substituição.

Chartier (2011), no texto *A verdade entre a ficção e a História*, discorre a respeito da utilização pelos historiadores de obras de ficção como objeto. Embora a intenção do autor seja refletir sobre a escrita e a leitura, o estatuto da ficção, posto em xeque na argumentação, traz interrogações que servem também para o nosso objeto de pesquisa, as pinturas de Frida Kahlo. O autor retoma a questão das representações e chama a atenção sobre a irredutibilidade entre os princípios e as lógicas que dirigem as práticas e as que governam as representações textuais ou imagéticas. Tais esclarecimentos são bastante pertinentes para o historiador que lida com este tipo de fonte, pois nos é dado o alerta de que as representações têm uma lógica própria e é esse tipo de lógica que deve ser apreendida, na medida do possível.

É apenas pela decifração da lógica que governa as práticas da representação, que jamais são neutras, que estão sempre indissociavelmente ligadas a questões, estratégias e conflitos específicos, que se pode apreender, de uma certa maneira, as práticas representadas e conduzir sobre elas uma análise. (CHARTIER, 2011: 353).

Dessa forma, no texto mencionado, a principal advertência de Chartier tem a ver com uma questão já sugerida por nós, em outra formulação: interessa ao historiador francês registrar que a “verdade da ficção” não pode ser associada, sem escalas, a uma “verdade objetiva do mundo social”. Ou seja, não se trata de tomar a verdade da ficção como “seguidamente se fez, como a duplicação do social, como se o que é dado a ver fosse uma simples tradução estética da realidade” (CHARTIER, 2011, p. 350). É partindo desse pressuposto que o autor defende uma “heterogeneidade radical” entre as lógicas que dirigem as práticas e as que governam as representações textuais ou imagéticas. Há, na relação entre práticas e representações, a inserção de um campo heterogêneo que, ao mesmo tempo, “apresenta a representação de uma prática” e desloca essa mesma prática por meio da representação. Nesse sentido, é preciso “romper com uma abordagem estritamente documental ou imediatamente sociológica” (2011:351), apostando na dinâmica entre a criação estética e o mundo social, sendo que a criação estética não é a verdade objetiva sugada da prática (Frida Kahlo não “pinta o ideal ou a ideologia” revolucionária *estrito senso*), mas, ainda assim, revela a prática (Frida Kahlo expressa o campo de experiência revolucionário, ao deslocar os significados dos elementos do cotidiano que traz para suas pinturas). O que procuramos,

então, foi decifrar a lógica das práticas de representação em Frida Kahlo, utilizando uma abordagem que, simultaneamente, vai ao encontro da pintura e amplia-se a partir dela.

Joly (1996), ao discorrer sobre o conceito de imagem, explicita a íntima ligação entre imagem e representação. Sendo que a primeira, de acordo com Joly, será sempre um objeto com relação a outro que ela representa. Dessa maneira, esclarece que a imagem nem sempre é visível, mas toma, por empréstimo, traços do visual. Tratando da teoria dos signos de Peirce, afirma serem as imagens passíveis de interpretação semiológica, em que há de se considerar a tríade ou os três polos que ligam: o *significante* ou o que ele representa; o *objeto* ou referente que seria o equivalente “real” do significante e o *significado*, passível de interpretação. Joly afirma ainda que o significado dependerá do contexto de aparecimento e da expectativa do receptor. Por exemplo, “uma esfera luminosa em posição oblíqua no céu vai ser reconhecida como o sol, mas poderá ser sinal de inverno nas regiões temperadas ou de alto verão nas regiões nórdicas.” (JOLY, 1996:34).

Dessa teoria, utilizamos em nosso trabalho a questão que afirma serem as imagens signos passíveis de interpretação em determinado contexto. Contanto, há algo que sabemos não poder ser completamente ignorado, qual seja: as “intenções” do artista. No decorrer do trabalho, afirmamos constantemente não ser nossa pretensão apreender, expor, analisar ou delimitar as intenções de Kahlo ao compor suas obras. Esse tipo de análise, em nossa opinião, conduz a equívocos, em especial se a intenção é traduzida em um argumento explicativo que encerra a obra em si, desconsiderando o contingente, a expectativa e contexto cultural, dentre outros. Por esse motivo, não buscamos apenas avaliar as intenções da artista, mas seu lugar de produção e como esse se relaciona àquele que produz (e sua rede de sociabilidade). Nesse sentido, a “condição” de Frida Kahlo, uma mexicana, mulher, com limitações físicas, certamente, influenciou na confecção de seus quadros, mas não será por nós considerada como primordial, ou como “voz única” em suas telas. Ao analisar símbolos e signos trazidos por suas obras é que encontramos a intersecção entre Kahlo e o seu lugar de produção. Mais ainda: foi quando examinamos o significado das alegorias, vinculadas ao feminino, à dor física e à morte e ao nascimento como mexicana, que encontramos a relação entre Frida Kahlo e a nação mexicana. Há, nessa abordagem, uma reviravolta: sem desconsiderar os aspectos pessoais da artista (sua condição feminina, mutilada pela doença e valorizada pelo

nascimento mestiço, em meio aos signos da Revolução), não fizemos deles “fim” para a interpretação de seus quadros, mas “meio”.

Desta forma, a metáfora do corpo será uma das importantes categorias de análise. O corpo em suas obras, veremos, aparece por meio de signos diversos, assumindo diferentes formas e significados. O corpo que é, muitas vezes, representado fraturado, dilacerado, universaliza-se e é utilizado como metáfora da própria nação mexicana. Dessa maneira, a identidade em Kahlo será analisada por meio da representação de seu corpo, pois, através dele, além de uma identidade individual, observamos um debate com uma identidade mexicana. Ao confrontarmos a representação do corpo em Kahlo com a representação das formas humanas em obras de alguns artistas estrangeiros, pretendemos alcançar uma discussão nacional sobre a chamada *mexicanidad*. Apresentaremos esse tema, em particular, o da relação entre o corpo em (de) Kahlo e a nação mexicana, em dois momentos: ao final do capítulo primeiro, como uma espécie de introdução, e, depois, no capítulo segundo, quando as associações com o campo revolucionário serão tecidas, ampliando essa mesma reflexão.

O tema das identidades foi sugerido pela própria pintura de Kahlo. O que queremos dizer é que não se buscou adequar um conceito à fonte. Antes, a fonte exigiu pensar o conceito. Essa percepção nos acompanhou desde o início do trabalho, mas fortaleceu-se quando, orientados pela declaração desabonadora de Frida Kahlo sobre o surrealismo, partimos para a comparação entre as obras produzidas por Kahlo e a expressiva pintura moderna, com o objetivo de perceber o que havia de particular na pintura da mexicana. Se guardávamos alguma dúvida quanto à relevância da relação, ela desapareceu na comparação. A discussão sobre objeto e referente, além da temática dos quadros, revelou que há aproximações e distanciamentos entre a obra de Frida e a pintura moderna (e surrealista), mas revelou, sobretudo, que a (s) identidade (s) era (m) um caminho para abordar a pintura da mexicana. Durante o segundo capítulo, a relação entre corpo e identidade, tal como sugerido pela leitura instigante dos ensaístas (Octávio Paz e Carlos Fuentes), sustenta a argumentação. Para pensar o corpo, depois da mencionada comparação, a (s) identidade (s) – expressão sempre mediada pela alteridade – compôs a reflexão como uma exigência do que víamos nas imagens. O diálogo das pinturas de Kahlo com os signos culturais mexicanos; o reforço desse mesmo diálogo, nas circunstâncias em que a pintora encontrara-se fora do México; o corpo como espaço de intervenção e recriação para expor dramas pessoais e coletivos;

as representações duplas (constituídas por meio da intersecção de artes diferentes, como a pintura e a fotografia, dentre outras) são alguns dos aspectos que nos direcionaram a refletir sobre as identidades. Para tanto, nos valem das reflexões de Cristian Meier, expostas na sua conferência *Sobre o Conceito de Identidade Nacional*. O autor busca a origem etimológica da palavra que vem do latim, *idem*, que remete ao significado de força e necessidade de ser e permanecer o mesmo durante toda a vida – força e necessidade (e desejo) que se deparam com a vigorosa energia da mudança, tal como bem demonstra a História. Por isso mesmo, é quase unanimidade entre os autores que existem múltiplas formas de identidades. Para Meier, essas identidades são condicionadas historicamente e pela posição ocupada pelo indivíduo na sociedade. Nesse caso, não existiria uma “identidade eu” e sim uma identidade nós”. Frida escapa ao condicionamento proposto por Meier, posto que revela uma “identidade nós”, também enraizada na busca por uma “identidade eu”. É fundamental compreendermos que, para o nosso trabalho, esse determinismo não ajuda. Cristian Meier foi importante para nos permitir pensar o contrário: como a pintura de Frida Kahlo é, ao mesmo tempo, a expressão de duas “pontas identitárias” (eu e nós)? Como indicado, a resposta, como sugerimos, adveio da comparação, que nos possibilitou constatar a forma peculiar com a qual Frida lidava com o tema, o objeto e os referentes. Assim, não é demais reforçar que a discussão proposta no segundo capítulo não é teórica. Não nos preocupamos em definir as identidades e, assim mesmo, elas perpassam por toda a nossa análise. Pretendemos, antes de condicionar o universo kahliano, demonstrar sua complexidade.

II.

A Revolução Mexicana não é nosso objeto de estudo, contudo, este acontecimento e seus desdobramentos são de crucial importância para a realização do trabalho, por isso, apresentaremos, concisamente, os principais acontecimentos do processo revolucionário⁴.

A Revolução marcou a história mexicana em distintas esferas. Como assinalam Camín & Meyer (2000), o século XX no México iniciou-se, de fato, dez anos após 1900, com os primeiros levantes que derrubaram o ditador Porfirio Díaz. Os autores citados tratam o tema partindo da perspectiva de que a revolução não só foi o evento

⁴ Utilizaremos preferencialmente as seguintes referências bibliográficas: BARBOSA (2006); BARBOSA (2010); CAMÍN & MEYER (2000); VASCONCELLOS (2010); VILLA (1993).

central do México no século XX, mas o eixo sobre o qual se desenvolveram os acontecimentos no país após 1910.

Apesar de ter se iniciado com dia e hora marcados – dia 20 de novembro de 1910, às 18 horas (BARBOSA, 2006:20) – a revolução não era esperada. “O hábito da paz era mais forte que a evidência de mudança.” (CAMÍN & MEYER, 2000:13). Contudo, conforme a citação esclarece, o país havia passado por transformações nas décadas anteriores. O governo de Porfírio Díaz trouxe desenvolvimento econômico, “modernização” (principalmente com a implantação das redes de ferrovia) e integrou o México ao comércio internacional. Porém, essas décadas explicitaram contradições e ampliação das divisões sociais. Em um país essencialmente agrário, grande parte da população teve suas terras expropriadas. O investimento estrangeiro, sobretudo estadunidense, ao mesmo tempo, ajudou na consolidação da modernização do país, gerou emprego e deixou o país vulnerável às flutuações da economia estadunidenses, levando à crescente inflação. Soma-se a essa situação um nacionalismo explosivo vindo da discriminação da mão de obra mexicana em regiões mineiras. A ampliação da concentração de terras e riquezas nas mãos de uma elite nacional e de investidores afetou as elites provinciais. O poder concentrou-se nas mãos de poucas pessoas em detrimento de alguns grupos tradicionais.

O estopim, se é que assim se pode dizer, deu-se às vésperas das eleições presidenciais. Díaz que havia se comprometido a não se recandidatar – o que poderia tê-lo levado ao seu sétimo mandato seguido – lança-se candidato. Nesse contexto, entra em cena a figura de Francisco Madero, filho de uma tradicional família de Coahuila afetada pela marcante presença estrangeira nas terras ao norte.⁵ Madero percorre o país expondo a bandeira da não reeleição e é preso antes mesmo dessas acontecerem. As eleições ocorrem e Díaz é reeleito. Madero opta por refugiar-se nos Estados Unidos, mais especialmente no Texas, de onde redige o *Plan de San Luís Potosí*, no qual considera as eleições nulas e conclama-se presidente. O manifesto era principalmente uma convocação aos mexicanos para que se rebelassem contra a ditadura porfirista.

Em novembro de 1910, iniciam-se os levantes em diferentes regiões do país. Várias forças uniram-se à causa maderista. As tropas eram lideradas por Pascual Orozco e outro grupo estava sob a liderança do guerrilheiro Francisco Villa. Ao mesmo tempo,

⁵ Em 1910, os Estados Unidos chegaram a controlar 1/8 do total de terras no México, sendo que a maioria desse controle deu-se ao norte. (VILLA, 1993:12).

iniciou-se uma revolução ao sul, no Estado de Morelos, comandada por Emiliano Zapata “e orientada a partir da proposta de restituição das terras comunais expropriadas pelos grandes fazendeiros da região.” (BARBOSA, 2006:20).

Após cinco meses de conflitos que se multiplicaram por todo o território, concentrando-se principalmente ao norte, Porfírio Díaz renunciou em maio de 1911. Novas eleições foram marcadas para outubro do mesmo ano, tendo sido Madero eleito com 53% dos votos, pelo Partido Progressista Constitucional (BARBOSA, 2006:21).

A eleição de Madero esteve longe de cessar os conflitos. O novo governo enfrentou oposição de diversos lados. Segundo Villa (1993), a postura do novo presidente, por ser conservadora, não atendeu à demanda dos camponeses pela distribuição de terras. Aliás, ainda de acordo com o autor, Madero, desde suas primeiras manifestações, possuía essa postura e temia uma participação independente de camponeses e operários. Os campesinos, liderados por Zapata, não depuseram armas após a eleição de Madero, mas não foram a única oposição enfrentada pelo novo presidente. Houve revoltas lideradas pelo general Bernardo Reyes, Emilio Vasquez Gomez e Pascual Orozco. Entre as duas tentativas de golpe sofridas pelo presidente, estão aquelas comandadas pelos partidários de Díaz, em outubro de 1912 e fevereiro de 1913.

Com a participação da embaixada dos Estados Unidos no México, articula-se uma conspiração que pretendia libertar generais partidários de Díaz, que estavam presos, e tomar o Palácio Nacional. Madero elege o general Huerta para comandar o ataque aos golpistas. Os acontecimentos ficaram conhecidos como *Decena Trágica*. Por dez dias, a Cidade do México viveu sob ataques que culminaram na morte de Bernardo Reyes e na traição de Huerta, que toma o poder e manda prender e matar Francisco Madero e seu vice, Pino Suárez.

O sangrento governo golpista de Huerta encontra resistências. Além dos camponeses liderados por Zapata e Villa, que nunca haviam deposto as armas, o governador de Coahuila, Venustiano Carranza, não reconhece o governo federal. Apoiado por grupos do Estado de Sonora, Carranza passa a ser chamado de *Primer Jefe* da revolução. A Revolução, agora sob o comando de Carranza, obtém vitórias. As potências internacionais não reconheciam o governo de Huerta e os Estados Unidos invadiram o estado de Veracruz. Todos esses fatores enfraqueceram o governo de Huerta que renuncia e foge do país em julho de 1914. Nessa mesma data, foi assinado

um tratado entre o exército federal e as forças revolucionárias representadas por Álvaro Obregón. No tratado, fica acordado que as Forças Armadas seriam dissolvidas e Carranza assumiria a presidência do país. Contudo, o período de paz estava ainda longe de ser alcançado.

No campo, as forças comandadas pela Divisão do Norte e a guerrilha zapatista não davam sinais de satisfação com os rumos tomados pela Revolução que, até então, não apresentava nenhum plano que tocasse na questão agrária. Mesmo durante as lutas contra Huerta, apesar de camponeses e carranzistas terem um inimigo comum, as diferenças de projetos já eram bastante diversas. “Villa e Zapata representam um projeto revolucionário radicalmente distinto de Carranza. São duas revoluções, dois mundos.” (VILLA, 1993:19). Porém, após a chegada de Carranza ao poder, as contradições tornaram-se bastante evidentes. As lideranças camponesas pretendiam a devolução de terras expropriadas ao sul e ao norte do país.

Em outubro de 1914, em meio a forças heterogêneas, foi convocada uma Convenção Revolucionária, que deveria acontecer na Cidade do México. Villa negou-se a participar da convenção nessa cidade que, de acordo com ele, não era uma cidade neutra. A Convenção transfere-se para Aguascalientes e, em seguida, os exércitos de Villa e Zapata depõem Carranza e declaram-se independentes. Por um curto período de tempo – entre dezembro de 1914 e janeiro de 1915 –, os camponeses do norte e do sul ocupam a Cidade do México e logo são derrotados pelas tropas dirigidas por Obregón. O governo de Carranza é reconhecido internacionalmente e Obregón celebra aliança com a COM (*Casa del Obrero Mundial*).

No campo político, a instabilidade continua. Barbosa (2006) aponta que entre os constitucionalistas existiam três grupos de generais: os que apoiavam Carranza; os independentes, do qual fazia parte Álvaro Obregón; e outros generais com poderes regionais, entre eles: Plutarco Elias Calles, em Sonora, Jesus Castro, em Oaxaca. Os camponeses comandados por Villa e Zapata, apesar de ainda realizarem algumas atividades a nível local, no ano de 1916, foram duramente reprimidos pelo governo federal. Nesse momento, o Partido Liberal Constitucionalista é fundado por Álvaro Obregón e Pablo González. Em dezembro do referido ano, uma Assembleia Constituinte é convocada e uma constituição é promulgada. As eleições ocorreram e Carranza foi eleito presidente para o mandato de 1917 – 1920.

O governo constitucional foi marcado por uma diretriz conservadora de devolução de terras expropriadas aos antigos donos e uma contínua repressão aos movimentos sociais, incluindo o assassinato de Emiliano Zapata em 1919. Neste mesmo ano, inicia-se a campanha pela sucessão presidencial, tendo à frente dois generais: Álvaro Obregón e Pablo González. Obregón, a essa altura, tecia ferrenhas críticas ao governo de Venustiano Carranza e passou a percorrer o país divulgando sua plataforma política que conquistou o apoio do Partido Socialista de Yucatán, chefiado por Salvador Alvarado, da CROM (*Confederación Regional Obrera Mexicana*), e pelo governador de Sonora, Adolfo de la Huerta.

Sonora era a principal base de Obregón e, quando da intervenção de Carranza nesse estado, lança-se o plano de *Agua Prieta*, que conclama o povo a derrubar o presidente. Dava-se início a “Revolução Constitucionalista Liberal”. Pablo González, tencionando suceder Obregón tentou dar um golpe e conclamou o apoio do exército, mas foi abandonado por este no que ficou conhecido como a *huelga de generales*. Carranza – juntamente com seu ministério, com membros do Supremo Tribunal e alguns congressistas – foge para Veracruz com o intuito de se reorganizar, mas é cercado nesse local e assassinado. Os generais Obregón e González acordam em reconhecer De la Huerta como presidente provisório, que assumiu em maio de 1920 e proclamou eleições para setembro do mesmo ano. Em 4 de dezembro de 1920, Obregón toma posse como presidente da República.

A década de 1920 se inicia com uma população mexicana assolada pelos anos de guerra. Entre 1910 e 1921, 825 mil habitantes do território mexicano foram eliminados.

A morte veio com balas e batalhas, mas também com as epidemias de tifo e febre amarela (1915 – 1919) e com a chamada gripe espanhola (1918 – 1919). (...). A emigração foi tão atraente que os 200 mil mexicanos que viviam nos Estados Unidos em 1910 haviam quadruplicado em 1920. (CAMÍN & MEYER, 2000:97)

A essa altura, a Revolução já era um emaranhado de forças políticas e militares. Nesses termos, os objetivos e ideais políticos revolucionários já não tinham uma unidade (se é que um dia tiveram). Poucos objetivos foram alcançados em termos de reformas populares. A luta de Zapata e Villa foi sufocada (o primeiro morto por Carranza e o segundo durante o governo de Obregón), a questão indígena continuava desprezada pelo governo central, todos os setores econômicos sofreram uma considerável queda, com exceção da indústria petrolífera que acelerou seu crescimento,

porém continuou essencialmente controlada por companhias estrangeiras. No entanto, as mudanças na sociedade foram grandes, no que tange aos costumes e à consciência nacional. Assim como Octávio Paz (1973), Camín & Meyer (2000) também trabalham com a hipótese de que a Revolução trouxe a revelação do México pelo México, pois propiciou o “encontro traumático do Centro com o país que governava.”⁶ (CAMÍN & MEYER, 2000:74).

O governo de Obregón foi marcado por problemas entre México e Estados Unidos e pela busca de apoio e do reestabelecimento do poder central, enfraquecido pelos anos de lutas e pelo fortalecimento do poder dos caudilhos a nível local. Para isso, o presidente busca uma base social e uma ideologia que fosse capaz de abarcar uma grande quantidade de setores populares. Essa ideologia era o nacionalismo, amplamente difundido por José Vasconcelos⁷. Esse é um dos períodos da Revolução de grande importância para o nosso trabalho, pois se iniciará uma discussão sobre a identidade nacional. No entanto, a Revolução, não como evento único, mas como um acontecimento estendido, fez com que passasse a se pensar um novo conceito de identidade nacional – ou seja, a Revolução Mexicana alude à independência, ao mesmo tempo em que estabelece conflitos cotidianos alongados, em que a troca dos nomes no poder exige sempre novas discussões acerca da identidade nacional.

Como sucessor indicado por Obregón, assume a presidência, em 1924, Plutarco Elias Calles. Foi durante o governo de Calles que estourou o conflito entre o poder central e a igreja, conflito que ficou conhecido como Rebelião *Cristera*, entre 1926 e 1927. No campo cultural,

a presidência de Calles (1924 – 1928), no seu início, foi palco de uma polêmica no meio cultural entre os intelectuais de “má-fé”, (...) que combatiam o nacionalismo, e os intelectuais de “boa-fé” que davam apoio ao regime e à cultura adotada com forte conteúdo social. (BARBOSA, 2006:28).

Durante o governo Calles, foi aprovada a lei que permitia a reeleição presidencial. Sendo assim, foi reeleito, em 1928, Obregón que jamais assumiu o

⁶ No decorrer do trabalho essa hipótese será trabalhada e corroborada, sobretudo no capítulo II, momento em que será abordado o nacionalismo que forneceu carga ideológica ao movimento muralista.

⁷ Ministro da Educação no México, eleito na década de 1920, quando da presidência de Álvaro Obregón. Em termos gerais, Vasconcelos foi responsável pela reforma cultural, que teve como centro a Escola Nacional Preparatória, onde Frida estudou. Sua oposição ao empirismo e à lógica dos científicos levou Vasconcelos a apoiar a arte como forma de expressar um “México verdadeiro” – as solicitações aos muralistas estiveram no centro deste projeto.

segundo mandato, pois, enquanto comemorava a vitória, foi morto por um militante católico.

Após a morte de Obregón, inicia-se o período que se tornou conhecido como *Maximato* que abarcou os presidentes: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio e Abelardo Rodríguez. O nome do período vem em uma alusão à Calles pelo forte domínio que exerceu durante este período. Calles passou a ser considerado o chefe máximo da revolução. Nesse período, o país viveu sérios problemas econômicos, acirrados pela crise de 1929. Foi nesse período que foi criado o PNR (Partido Nacional Revolucionário).

Assume em 1934 o ex-governador do Estado de Michoacán, Lázaro Cárdenas. O governo de Cárdenas é marcado pelo “enfrentamento vitorioso de questões que, desde 1910 eram postergadas: reforma agrária, legislação social, organização sindical, modernização do Estado, reformas na educação, nacionalização do petróleo, ampliação das bases sociais.” (VILLA, 1993:61).

Após o mandato de Cárdenas, assume o candidato oficial Manuel Avila Camacho (1940 – 1946). Com o fim de seu mandato, a Revolução perde sua força real, mas sua aura mudancista continuou a influenciar os governos, mesmo após a segunda metade do século XX. A partir do governo de Camacho, a revolução passa a ser um “brilho mitológico e real do passado” e uma promessa de que o “verdadeiro México” ainda estava por vir. Sua “história é a história de um fato revolucionário num presente contínuo e num futuro que era apenas uma promessa.” (CAMÍN & MEYER, 2000:211). Compactuamos com os autores quando afirmam que o desenrolar político mexicano nos anos posteriores se deu “à sombra da revolução”. Exatamente por essa concordância, tomamos de empréstimo o termo cunhado por eles quando nos referimos que Kahlo não fez uma representação direta da revolução em seus quadros, mas pintou à sombra do evento central do México no século XX. Com isso, afirmamos que não é a Revolução, com suas disputas e emaranhados, que queremos alcançar nas obras de Frida, mas a aura instaurada no país revolucionário, por nós chamado de “o México de Frida Kahlo”. Assim, a presença desse breve relato cumpre o papel de orientar o leitor temporalmente para melhor apreciar o exame da obra de Frida Kahlo, nos capítulos que seguem. Não encontramos lugar melhor para essa “narrativa causal”, pois, caso ela compusesse os capítulos um e dois, atrapalharia nosso objetivo principal anunciado: não se trata de pensar a Revolução e seus acontecimentos, mas a sombra que ela projeta (como

experiência incorporada) na arte. Importa-nos salientar que a Revolução traz ao México de Frida Kahlo a “necessidade e o desejo” de pensar o que se é e para onde se vai, além da relevante tarefa de se associar às transformações, fazendo-as acontecer – a Revolução Mexicana dialogava com as transformações mundiais, permitindo ao México deixar-se tocar pelo “universal”, ao mesmo tempo em que buscava a sua particularidade. De certo modo, Frida Kahlo, com as suas idas e vindas, realizava o mesmo percurso.

III.

Conforme apontamos, este trabalho encontra-se dividido em dois capítulos. Ambos trazem analiticamente as obras de Kahlo. O nosso recorte temporal compreende as décadas de confecção dos autorretratos da artista: décadas de 1920 a 1950. O mais antigo quadro por nós apresentado é do ano de 1923 e o mais recente de 1954 (ano da morte de Kahlo). Passamos, brevemente, a expor a divisão do trabalho e suas pretensões.

No primeiro capítulo, haverá uma apresentação geral da pintora e das obras que pretendemos analisar, o que não quer dizer que todas as obras por nós tratadas já se anunciam neste capítulo. A metáfora do corpo em Frida Kahlo será abordada nos dois últimos itens do primeiro capítulo, mas será o tema principal do capítulo seguinte.

No segundo capítulo, “o corpo mexicano” será analisado, considerando a relação entre subjetividade e política na obra de Kahlo. A rede de sociabilidade será a aliada para permearmos as relações entre as obras da artista e a arte mural. A relação entre as obras de Frida e o modernismo europeu, sobretudo, o surrealismo, será abordada no capítulo, pois lança novos matizes sobre a questão identitária.

CAPÍTULO I

A pintura como (auto) biografia: um exame dos autorretratos de Frida Kahlo e a cultura mexicana

A vida da pintora mexicana Magdalena Carmem Frida Kahlo y Calderón, ou simplesmente Frida Kahlo, como ficou mais conhecida, tem sido bastante explorada nos últimos tempos. Nos meios midiáticos, o cinema, as artes, de uma maneira geral, e também no meio acadêmico, são comuns publicações que trazem Frida Kahlo como tema central. No entanto, o que se verifica é que a obra desta artista tem sido relegada a um segundo plano em detrimento dos acontecimentos de sua vida. Isso quer dizer que, diante de uma biografia traumática, sua obra, em especial os autorretratos, passa a ser interpretada como uma expressão particular e intimista da pintora, perdendo-se de vista as relações de Frida Kahlo com a cultura revolucionária mexicana – ou, melhor, com as expressões da cultura popular mexicana, reafirmadas em ambiente revolucionário, com o apoio de José Vasconcelos. Não negamos a abordagem biográfica, mas acreditamos que é possível acrescentar a essa abordagem novas interpretações, que consigam esclarecer uma dupla face de Frida: a da artista que não se constrange em expor as cenas de sua vida íntima e que, ao mesmo tempo, expressa preocupações políticas e estéticas com o momento peculiar vivenciado pelo México da primeira metade do século XX, considerando sua rede de sociabilidade. Partimos do pressuposto de que arte, política e vida não se encontram separadas ou em dissonância, podendo a obra de Kahlo ser analisada a partir de aspectos que nos parecem interligados. Assim, a identidade, que parece ser construída a partir dos autorretratos, não é apenas a de Frida pintora/autora, mas é a identidade recriada de uma mulher inserida em sua cultura – além do sofrimento e da dor, há os elementos estéticos (a cor, a profundidade, a perspectiva, a subjetividade da temática) e os elementos étnicos que, uma vez equilibrados, permitem expressar essa identidade não necessariamente “nacional”, mas uma identidade que remete a uma “cultura mexicana” – que mescla elementos hispânicos e indígenas. Essa identidade exala da cultura que Frida partilha, portanto, ela nem é efetivamente controlada por um projeto político e nem se encontra deslocada dessa ambiência mudancista do México, na

primeira metade do século XX. Essa é a tese geral da dissertação. Neste capítulo, faremos uma apresentação geral da pintora e das obras que pretendemos analisar. Nossa atenção se voltará para a exposição da trajetória biográfica da artista e para a abordagem metodológica dos autorretratos.

1.1 Trajetória biográfica

Na segunda metade do século, após a morte da pintora, as publicações a respeito da vida de Kahlo aumentaram significativamente. Sem dúvida, o filme⁸ sobre a sua vida lançado em 2002, estrelado pela atriz Salma Hayek, foi o que mais contribuiu para que Frida Kahlo deixasse de ser admirada por poucos e passasse a ser um ícone internacional. O interesse por sua biografia cresceu consideravelmente após o lançamento da película. Somente no ano de lançamento do filme, nos Estados Unidos se celebraram seis exposições sobre Frida Kahlo, quatro novelas, baseadas em sua vida, foram publicadas, quatro peças teatrais estreadas tendo sua figura como tema, além da produção de quatro óperas e três balés relacionados com sua biografia. (MAYAYO, 2008:16)

Esta ênfase à vida de Kahlo mais do que à sua obra surge a partir das principais biografias construídas desta pintora que auxiliam na compreensão a respeito das telas de Kahlo, mas por outro lado, contribui grandemente para a cristalização de uma imagem que costumeiramente flutua entre a mulher forte, decidida e independente que rompe padrões da época e a musa etérea que se sacrifica em nome do amor por Rivera e do sonho de se tornar mãe. Em alguns momentos, percebemos uma junção desta imagem em que Kahlo aparece como a heroína que consegue burlar, principalmente através da pintura, a dor e brincar com os sentimentos de angústia.

Realizar mais uma entre tantas biografias de Frida Kahlo não é o objetivo deste trabalho. A trajetória biográfica aqui apresentada faz-se necessária, pois traz à tona acontecimentos da vida da artista que possam porventura ter influenciado na confecção de seus quadros, contudo, a vida de Kahlo não será utilizada por nós como a principal chave para a leitura de suas obras.

A respeito da vida de Kahlo muitas biografias, assim como produções acadêmicas, foram construídas. Para traçarmos este breve percurso biográfico,

⁸ *Frida*, dirigido por Julie Taymor. Estados Unidos: Miramax, 2002.

consideramos algumas obras. O livro de Raquel Tibol *Frida Kahlo: una vida abierta* (TIBOL, 2002) é de grande importância, pois reúne documentos pessoais, tais como: cartas, históricos médicos e trechos de entrevistas concedidas por Frida à autora. Tibol não apresenta uma sucessão temporal dos acontecimentos da vida da artista, ao contrário de Andrea Kettenmann em *Frida Kahlo – dor e paixão* (KETTENMANN, 2006) que traz uma sucinta biografia cronológica e ricamente ilustrada. O autor francês Le Clézio, no livro *Diego e Frida* (LE CLÉZIO, 2010), trata, de maneira romaneada, a vida do casal de artistas mexicanos, interligando os acontecimentos das vidas destes dois ícones da arte mexicana do século XX. A obra que aparecerá mais vezes citada neste item será a volumosa biografia escrita por Hayden Herrera, publicada recentemente no Brasil pela Editora Globo, com a promessa de ser a biografia definitiva de Frida Kahlo, que, além de uma completa sucessão cronológica de sua vida, traz também cartas originais direcionadas aos amigos, médicos e, em muitos casos, a Rivera. É inegável a importância destas obras para a compreensão do universo de Frida Kahlo, no entanto, certamente cumprindo o papel de uma biografia, estas obras lançam luz aos acontecimentos, principalmente àqueles trágicos, vivenciados por Kahlo, esses escritos deixam, muitas vezes, sua pintura de lado. As obras de Tibol e Le Clézio trazem pouquíssimas obras pictóricas, o interesse é claramente na vida. Enquanto Herrera e Kettenmann trazem a análise de muitas obras, no entanto, tais obras são analisadas com o mesmo teor que as cartas, os históricos médicos e demais documentos pessoais incluídos na biografia construída da artista. Por este motivo, tais obras serão utilizadas neste trabalho como ferramentas para a compreensão do universo de Kahlo e não como embasamento para a análise dos quadros. Há outras obras que têm Frida Kahlo como tema principal e nos auxiliarão na compreensão das telas. Tais obras serão apresentadas no decorrer da dissertação.

Frida Kahlo nasceu em Coyocán, hoje bairro periférico da Cidade do México no ano de 1907. Era filha de Guillermo Kahlo e de Matilde Calderón. O pai era austro-húngaro imigrado para o México no ano de 1891. Durante muito tempo se pensou que Guillermo Kahlo fosse judeu e sua filha pintora, por conseguinte, tivesse ascendência judia. No entanto, recente pesquisa⁹ feita por Gaby Franger e Rainer Huhle atesta que Guillermo Kahlo era alemão sem nenhuma ascendência judia. Matilde Calderón, por sua vez, era filha de uma descendente direta de espanhóis e de um fotógrafo

⁹ A este respeito ver: NONAKA, Masayo. A influência materna em Frida Kahlo. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz (org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

descendente de índio e era católica praticante. Há aqui duas importantes informações a respeito da descendência da pintora: as raízes mestiças e a proximidade com a fotografia. O pai de Kahlo também se tornou fotógrafo, tendo sido funcionário público durante o governo Porfírio Díaz, recebeu o título de “primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural mexicano”. Em muitos aspectos, a fotografia influenciou a obra de Frida. Inclusive o gênero do autorretrato foi bastante praticado pelo senhor Kahlo. Anos mais tarde, à influência do pai somou-se a retratística popular mexicana, ambas tornadas importantes referências, tanto estética quanto temática, na obra de Frida.

Frida era a terceira das quatro filhas do casal Kahlo. Tinha ainda mais duas meio irmãs fruto do primeiro casamento de seu pai. Sua infância teria sido comum, não fosse por um acontecimento que a marcou física e psicologicamente. Aos seis anos de idade, ela contraiu poliomielite e teve que ficar um período de nove meses acamada. Herrera (2011) assinala este ocorrido como o início da obsessão que a artista teria pelo próprio corpo, motivadora de muitos quadros. A esse respeito, Rico afirma: “o corpo é para ela um cenário onde tudo pode acontecer” (Rico, 1990: 23). Por consequência física da poliomielite, a perna direita de Frida se tornou mais curta e mais fina, fazendo-a cocha, o que levou ao apelido de “Frida da perna de pau”. Este foi o primeiro de uma série de padecimentos que ela teve que enfrentar no decorrer de sua vida.

No ano de 1922, a então adolescente, que poucas vezes havia saído da cidade de Coyoacán, matricula-se na Escola Nacional Preparatoria¹⁰. Ela passa a ser uma das trinta e cinco moças em meio a um total de dois mil alunos. Foi através da Preparatoria que Frida entrou em contato com a Cidade do México, onde, neste momento, “fervilhavam a criação, a invenção, a novidade” (LE CLÉZIO, 2010: 15). Estudar na Escola Nacional Preparatoria era estar no centro dos acontecimentos políticos e sociais do México e Kahlo, “longe do controle da mãe, das irmãs, das tias, longe da vida do vilarejo, lenta e pacata de Coyoacán, ela foi empurrada para o coração da nação mexicana, onde o México moderno estava sendo inventado e onde os estudantes participavam ativamente dessa invenção.” (HERRERA, 2011:38). Foi neste período que a pintora entrou em contato com os ideais nacionalistas que trouxeram em seu bojo a

¹⁰ Desde a sua fundação no ano de 1868, durante a república restaurada no governo de Benito Juárez, a *Escuela Nacional Preparatoria* já era o mais importante centro de estudos secundários do México. Importantes filósofos, advogados e conhecidos intelectuais estudaram na Preparatoria. Em 1910, ainda sob a ditadura de Porfírio Díaz, o então Secretário de Educação Justo Sierra fundou a Universidade Nacional do México e converteu a Preparatoria em parte desta. Com a queda do ditador Porfírio Díaz e a política educacional nacionalista adotada pelo governo revolucionário, a Preparatoria passa a ser centro de grande efervescência política e cultural nutrida pelos ideais nacionalistas revolucionários.

chamada arte revolucionária que teve como principais expoentes os pintores muralistas, considerados os “romancistas da Revolução” (ASTURIAS; Apud: LE CLÉZIO, 2010: 63). A aura progressista que envolvia o país no início dos anos vinte propiciou também a valorização de uma “cultura popular mexicana” que se contrapusesse aos moldes europeizados. Neste sentido, observou-se uma valorização das gravuras populares e da pintura naïf.

Neste momento, a então adolescente, apesar de não ser alheia à pintura, preparava-se para ser médica e não há registros de obras deste período que façam crer que Kahlo já levasse em conta o ofício de pintora. Porém, é importante observarmos que, mais tarde, essas discussões artísticas e políticas, que tiveram como marco a Revolução de 1910, influenciaram grandemente a obra desta pintora.

No dia 17 de setembro do ano de 1925, um acontecimento mudou os rumos da vida de Frida Kahlo. Ao regressar da escola para casa, acompanhada do namorado Alejandro Gómez Arias, o ônibus em que estavam chocou-se com um trem elétrico. Frida ficou gravemente ferida. O corrimão atravessou-lhe a vagina até a altura da pélvis. A coluna foi quebrada em vários lugares e o pé direito ficou completamente destruído. Nas palavras de Frida:

Não é verdade que a gente perceba o choque, não é verdade que a gente chore. Eu não tive lágrimas. (...) um dos corrimões do ônibus atravessou-me como a espada atravessa um touro. Um transeunte, vendo que eu estava com uma terrível hemorragia, carregou-me e me pôs numa mesa de bilhar, onde a Cruz Vermelha cuidou de mim.

Foi assim que perdi minha virgindade. Meus rins estavam danificados, eu não podia mais urinar, porém o que mais me fazia sofrer era a coluna vertebral. (KAHLO; Apud; LE CLÉZIO, 2010: 53)

Não era à toa que a coluna era o que mais incomodava à Frida, pois, segundo um histórico clínico¹¹ feito pela médica alemã Henriette Begun, em 1942, a coluna vertebral de Kahlo havia sido fraturada em dois pontos, além de ter sofrido fraturas também na pélvis, no fêmur, nas costelas, o pé direito foi praticamente esmagado. Em suma, o acidente trouxe sérias consequências para a vida da artista que teve que passar por inúmeras cirurgias até vir a falecer em 1954 por complicações trazidas por este episódio

¹¹ Este histórico clínico, entre outros documentos pessoais, pode ser encontrado nas seguintes obras: TIBOL, Raquel. Frida Kahlo. Una vida abierta. Diversa: Cidade do México, 2002 BURRUS, Cristina. Frida Kahlo. “Pinto a minha realidade”. Rio de Janeiro: objetiva, 2010.

e pelas cirurgias reparadoras. Ainda como consequência do dia 17 de setembro de 1925, Frida tornou-se impossibilitada de ter filhos, tendo sofrido diversos abortos, pois o seu frágil corpo não suportava a gestação.

De acordo com relatos da pintora, este acidente teve importância em outro aspecto de sua vida. Teria sido este acontecimento o impulsionador para que Frida desse início à sua produção pictórica. O momento exato em que iniciou a pintar é incerto. A esse respeito, a própria artista criou diversas narrativas. A Julien Levy, que preparava uma exposição de sua obra em 1939, declarou:

Eu nunca pensei na pintura até 1926, quando fiquei de cama por conta de um acidente automobilístico. Eu estava morrendo de tédio na cama, com um colete de gesso (...), então decidi fazer alguma coisa. Roubei do meu pai umas tintas a óleo, e a minha mãe encomendou pra mim um cavalete especial porque eu não conseguia ficar sentada. (KAHLO, Apud. HERRERA, 2011:85-86).

Por volta do ano de 1926, Frida Kahlo começa a frequentar o mundo artístico e intelectual do México dos anos vinte. Faziam parte deste grupo, entre outros artistas, a fotógrafa italiana Tina Modotti, que se tornou grande amiga de Kahlo, o artista plástico Adolf Best Maugard e os principais muralistas: Siqueiros, Orozco e Rivera. Neste período, o namoro com Alejandro já havia se acabado e a artista estava livre para iniciar o romance com o pintor Diego Rivera. Foi também neste período que ela ingressou no Partido Comunista, tendo feito parte da Liga de Jovens Comunistas.

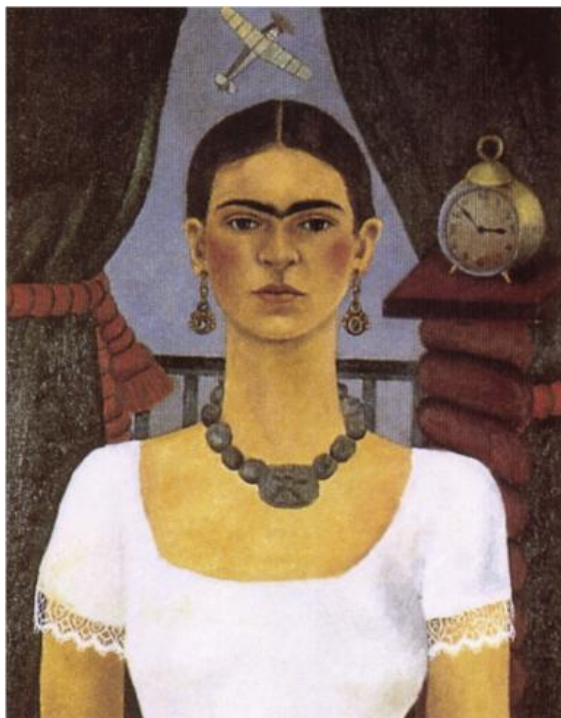


Fig.1: Frida Kahlo. Autorretrato El Tiempo Vuela, 1929. Óleo sobre masonite. Coleção Antony Bryan.

No autorretrato *El Tiempo Vuela* de 1929 (**fig.1**), percebemos uma notória mudança em relação ao *Autorretrato con traje de terciopelo* de 1926 (**fig.2**). No autorretrato de 1929, expressando uma tendência em seus quadros, Frida aparece em primeiro plano, em uma pose frontal, dura. Atrás da figura da artista observamos duas cortinas, sendo que uma delas aparece atada com uma fita vermelha e a outra está atrás de uma coluna, onde está apoiado um relógio. O relógio e o avião, presente no céu azulado ao fundo, parecem ser as figuras que dão o nome ao quadro “o tempo voa”. Este óleo sobre masonite diferencia-se do *autorretrato con traje de terciopelo* em termos estéticos. Enquanto as cores empregadas no primeiro quadro são escuras – predominantemente bordô e preta – este de 1929 traz cores mais vivas. Também o rosto de Frida possui um aspecto mais saudável e encontra-se marcadamente maquiado, além da mudança de pose (o *autorretrato con terciopelo* traz um rosto mais lateral, enquanto *El Tiempo vuela* traz a representação de um rosto frontal), há também a mudança nos traços. A Frida representada em 1926, com o traje de veludo, possui os traços (mão, braços e pescoço) mais alongados, o rosto também é empalidecido e de traços delicados. A Frida representada em *El Tiempo vuela* possui traços menos alongados e menos delicados. Ainda observando a figura de Frida, há algo que chama bastante nossa atenção. Trata-se do traje e dos adornos utilizados pela figura da artista na tela de 1929.

Frida leva uma blusa de algodão rendada, vendida em mercados populares do México e usa também um colar de pedras pré-hispânico. Essa vestimenta de motivação popular e a composição dos elementos no quadro remetem à tradição retratística mexicana¹². A pose frontal, as cortinas e o cuidado com a vestimenta, remetem à uma cultura popular “as primeiras obras de Frida Kahlo, por sua composição frontal, as deformações e as repentinas mudanças de escalas, se situam nesta veia popular, característica de uma época da arte plástica mexicana”. (DEBROISE, 1992:25)

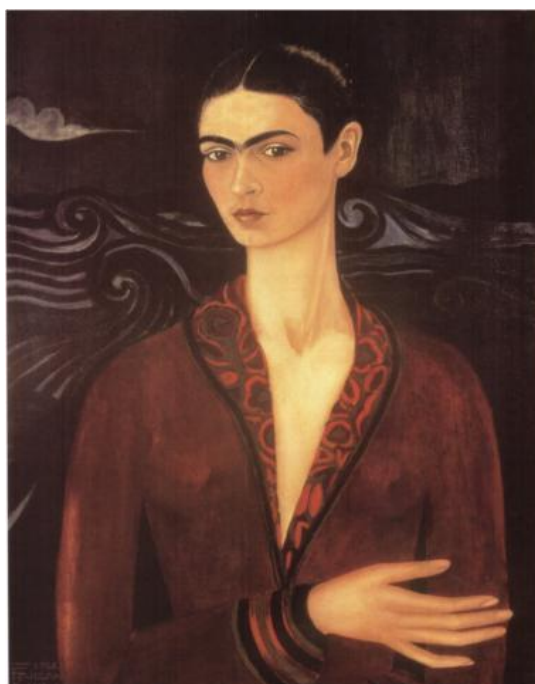


Fig2: Autorretrato con traje de terciopelo, 1926. Óleo sobre tela, 79,7x60 cm. Coleção herdeiros de Alejandro Gómez Arias, Cidade do México.

É fato que, até o final dos anos vinte e início dos anos trinta, Kahlo ainda não era uma pintora famosa e não havia frequentado nenhuma escola tradicional de arte e nem mesmo as escolas de pintura ao ar livre que eram comuns no México dos anos vinte. Isso pode ter levado a pintora a experimentar novas técnicas artísticas. Entre os anos de 1926 e 1929, Kahlo experimenta diversas técnicas plásticas, tais como os retratos com tendências simbolistas, estridentistas¹³ ou futuristas (DEBROISE, 1992). No entanto, sobretudo a partir do final dos anos vinte, a obra desta pintora passa a se aproximar cada vez mais da cultura popular mexicana com inspiração nas representações de santos e

¹² A relação da obra de Frida Kahlo com a tradição retratística mexicana será discutida de maneira mais aprofundada em um item deste capítulo.

¹³ Sobre obras com esta tendência, ver o autorretrato apresentado no capítulo seguinte, intitulado: *Pancho Villa y Adellita* de 1927.(fig.25)

virgens católicos, nos ex-votos que encontram-se nas igrejas mexicana e no retratos populares do século XIX. Esta mudança está ligada ao amadurecimento de Kahlo enquanto artista, além do fato da ampliação de sua rede de sociabilidades, o que a deixou em contato com ideais nacionalistas em voga no México dos anos vinte¹⁴ que levavam em alta conta a cultura popular mexicana em detrimento de uma arte atrelada aos moldes europeus.

Apesar da desaprovação de sua mãe e da fama de mulherengo que Rivera possuía (Frida foi sua terceira esposa), Frida e Diego se casaram no dia 21 de agosto de 1929. A desaprovação da mãe vinha do fato de Rivera ser vinte e dois anos mais velho que sua filha e, além da má fama, era também ateu e comunista, fatores inaceitáveis para a moral católica vigente na família da artista.

Após o casamento, Frida e Diego foram viver na Cidade do México, mas logo se mudaram, em virtude do trabalho de Rivera, para Cuernavaca. Esta experiência é importante para Kahlo, pois “é a primeira vez que Frida sai da Cidade do México, que entra em contato com o México rural, indígena (...)” (LE CLÉZIO, 2010:82). A união amorosa do casal de artistas sofreu vários golpes, ocasionados principalmente pelas traições de ambas as partes. Rivera continuou a fazer jus a sua fama de mulherengo, enquanto Frida também se envolveu em diversas relações íntimas com outros homens e também com mulheres. Apesar de dedicar amor e admiração por seu esposo, ela padecia pelas brigas e eventuais separações “sofri dois acidentes graves na vida. O primeiro me aconteceu quando fui atropelada por um trem... o outro acidente foi Diego” (FRIDA; Apud. HERRERA, 2011). A dor pela perda do amor também é considerada temática importante dentro de sua obra.

Logo no primeiro ano de casamento, Rivera, por divergências ideológicas, foi expulso do Partido Comunista. Sua esposa, assim como ele, também abandona o Partido, mas não suas convicções políticas. No ano de 1948, ela é novamente aceita no Partido, enquanto Rivera só volta a ser membro em 1954. Foi também no primeiro ano de casamento que Frida sofreu o primeiro aborto e recebeu a notícia de que muito dificilmente poderia conseguir levar uma gravidez até o fim, mas mesmo com esta

¹⁴ No momento posterior à queda do ditador Porfirio Díaz, o México foi tomado por um chamado nacionalismo revolucionário que pretendia redimir os povos deixados de lado pelo nacionalismo que se estendeu da Independência até a queda de Díaz. Nesse contexto tiveram importante papel a arte e a educação que pretendiam afastar-se dos moldes antes praticados que se aproximavam da Europa enquanto excluíam a população mais pobre formada, sobretudo por indígenas, pequenos camponeses e mestiços. A rede de sociabilidade de Frida Kahlo e as relações entre essa, a pintura e a revolução serão temas abordados no capítulo dois desta dissertação.

dificuldade, ela acabou engravidando diversas vezes, no entanto, nenhuma gravidez foi bem sucedida. Esta impossibilidade de ter filhos é vista como um dos principais temas dentro de sua obra. A esse fato Herrera (2011) atribui uma série de quadros sanguinolentos que a artista começa a produzir a partir do ano de 1930. Foi neste mesmo ano que os Rivera viajaram pela primeira vez aos Estados Unidos e por lá viveram cerca de seis meses. Diego havia sido convidado para pintar os murais da Bolsa de São Francisco, na Escola de Belas Artes da Califórnia.

Os Rivera, entre duas idas ao México, viveram quatro anos nos Estados Unidos nas cidades de São Francisco, Nova York e Detroit. Foi nesta última cidade que Frida sofreu mais um aborto. Apesar das tormentas pessoais que a envolvia, a convalescença física e o envolvimento de Rivera com outras mulheres, esses anos foram de grande importância para sua obra, pois a artista entrou em contato com patronos e outros artistas, a exemplo do fotógrafo Edward Weston. Foi também nos Estados Unidos que travou amizade com Leo Eloesser, um cirurgião que passa a ser de total confiança de Frida. A ele, dedicou, mais tarde, o *Retrato dedicado al Dr. Eloesser* (**anexo I**).

Talvez tenha sido o encontro com uma cultura distinta o que despertou na artista a necessidade de afirmar suas raízes mexicanas, pois foi neste período que ela passou a utilizar-se do traje pelo qual ficaria conhecida: o traje de tehuana¹⁵. O uso deste tipo de roupa, acompanhada de joias com inspiração pré-colombiana e de penteados também inspirados nas mulheres do istmo de Tehuantepec, concedeu à Frida uma peculiaridade que a tornou alguém que chamava bastante atenção. Ela passa a ser conhecida no cenário internacional como “madame Rivera”, ou seja, Frida passa a ser uma personalidade conhecida antes mesmo de ser uma pintora famosa.

O uso destes trajes tinha para ela uma conotação política ligada à chamada mexicanidade¹⁶, que, ao se tornar uma referência, era também criticada e mesclada às tradições hispânicas. Neste período, a artista inicia um projeto pessoal de autorrepresentação que transita entre a vida e a arte. Kahlo passa a usar sua imagem para representar-se como artista, mas não foi a única a utilizar este tipo de traje.

¹⁵ Tehuana é o termo empregado às mulheres da região do istmo de Tehuantepec, no estado de Oaxaca, região sul do México. As mulheres dessa região têm fama de serem fortes, belas e inteligentes. Segundo a crença popular, esta sociedade é um matriarcado.

¹⁶ Mexicanismo ou mexicanidade, pode ser entendido, em linhas gerais, como a busca, no período logo após a Revolução Mexicana, por uma identidade genuinamente nacional que pudesse se contrapor aos ideais europeizados. Entre os ideais defendidos pelo mexicanismo se destacam a valorização do indígena e da mestiçagem.

Anterior a ela, a também pintora, Maria Izquierdo lançou essa moda entre as “musas” do México intelectual: Lupe Marín, a segunda esposa de Diego Rivera; Dolores Olmedo, intelectual do período, e a fotógrafa Lola Alvarez Bravo são algumas mulheres pertencentes ao círculo intelectual mexicano que utilizavam-se de roupas e adereços típicos da cultura popular para representar os ideais nacionalistas em voga no México dos anos trinta. No entanto, após essa década, estes ideais de valorização do autóctone estavam em crise. Nos anos quarenta e cinquenta, mesmo ainda durante os chamados governos revolucionários, o México sofre uma grande influência da cultura ocidental, o que ofusca, ou pelo menos matiza, os ideais de valorização do autóctone. Contudo, o uso de trajes típicos cai em desuso entre as mulheres intelectuais mexicanas, mas Kahlo continua a utilizar não apenas os trajes, mas os penteados, os adornos e joias que remetiam ao projeto de mexicanização cultural. Nesse sentido, compreendemos que Frida Kahlo não cria uma imagem apenas para ser consumida e relacionada a um projeto em torno da mexicanidade. Em nossa compreensão, diferente do que apontam os biógrafos, Kahlo carrega a marca da cultura mexicana não por obrigação, mas porque sua obra é em si a expressão da cultura política revolucionária, a qual partilhava em suas relações interpessoais. Uma vez mais, afirmamos a relação entre arte e política, presente em Frida Kahlo e no grupo com o qual ela dividia suas aspirações como artista mexicana. Nos tempos em que viveu e desfrutando das relações que manteve, não é possível pensar que Frida Kahlo não tivesse se deixado invadir pela arte e pela política. Assim, as interpretações subjetivistas em demasia de sua obra – que a associam apenas a uma trajetória biográfica catastrófica – parecem-nos empobrecer a análise. O desafio é ler os autorretratos, atentando para a identidade em construção daquela que era retratada (a própria Frida e, ao mesmo tempo, outra Frida, que emergia na pintura), bem como para as expressões culturais e populares do México na obra.

O período que passou no país vizinho ao norte, apesar de ter sido um momento bastante produtivo em termos artísticos, parece ter aborrecido bastante Frida. Enquanto Diego estava fascinado com a civilização industrializada, ela se demonstrava enfadada em relação aos valores estadunidenses. Para alegria de Frida e tristeza de seu esposo, o casal retorna em caráter definitivo ao México no final do ano de 1933. No início deste mesmo ano, Kahlo havia feito uma viagem emergencial ao seu país em razão do falecimento de sua mãe. Ao retornarem ao México, o casal já dava sinais de desentendimentos. Foram morar em uma casa que possuía habitações independentes. O

ano seguinte parece não ter sido nada fácil para a pintora. Ela teve que se hospitalizar por diversas ocasiões, inclusive por conta de mais um aborto sofrido. Foi também neste período que Diego se envolveu amorosamente com sua irmã mais nova, Cristina Kahlo. Rivera se envolvia constantemente com outras mulheres, essa situação era aceita por sua esposa, no entanto, o envolvimento com a irmã de Frida parece ter despertado na artista uma dor maior pela dupla traição. Este acontecimento é apontado como motivador para a confecção de vários quadros da pintora neste período, entre eles, *Unos Cuantos Piquetitos* (**anexo II**).

O envolvimento do esposo com sua irmã resultou na primeira de muitas separações do casal. Frida passou a viver em um apartamento alugado no centro da Cidade do México, mas, meses depois, volta à casa de cômodos separados de San Ángel. É neste período que Frida, a exemplo de seu esposo, passa a ter relações extraconjugais. O envolvimento íntimo com mulheres era aceito e até mesmo incentivado por Rivera, enquanto que os amantes homens o esposo ameaçava constantemente com uma pistola. Entre os amantes de Kahlo deste período, estiveram o escultor Isamu Noguchi e Leon Trotsky. O revolucionário russo havia conseguido, por intermédio de Rivera, asilo político no México que era então administrado pelo presidente Lázaro Cárdenas de orientação esquerdista. Durante sua estadia no México, Trotsky viveu na Casa Azul de Coyoacán com sua esposa Natalia.

Neste momento, as obras de Frida já tinham certa visibilidade, no entanto, ela insistia no caráter privado de seus quadros, explicando muitas vezes que eram quadros de motivos pessoais que só tinham importância para ela mesma. Conforme anunciado na introdução, essa postura, a nosso ver, deve ser pensada e até mesmo descreditada, sendo importante pensar também o momento político e cultural no qual ela compôs estas obras, bem como a posição da artista neste período de valorização de uma arte declaradamente política que tem a pintura mural como expoente. Os muralistas eram pintores, muitas vezes, contratados pelo próprio governo mexicano para estamparem os valores associados à Revolução Mexicana que seriam, nas palavras do ministro da educação do governo de Obregón, José Vasconcelos, o de “salvar as crianças, educar os jovens, redimir os índios, ilustrar a todos e difundir uma cultura generosa e enaltecida, não de uma casta, mas de todos os homens.” (VASCONCELOS; Apud: VILLA, 1993: 45). As próprias condições físicas de Kahlo não permitiam a ela aderir ao muralismo, que exigia grande esforço físico para realização. Apesar da desobrigação

em realizar a arte mural e da possível limitação, é interessante analisar como as obras de Frida dialogam com os debates políticos e sociais de seu tempo.

Apesar de se mostrar bastante modesta em relação aos seus quadros, eles chamavam a atenção de críticos, donos de galerias e também de outros artistas. André Breton conheceu a obra de Kahlo em uma viagem ao México e logo a identificou como puro surrealismo. Nessa mesma época, Julien Levy organizou em sua galeria, em Nova York, uma exposição com vinte e cinco quadros de Frida. Logo após a exposição de Nova York, Breton organizou, em Paris, a exposição *Mexique*, que contou, além dos trabalhos de Kahlo, com parte da coleção de ídolos pré-hispânicos pertencentes à Rivera e também com fotografias de Manuel Alvarez Bravo. A impressão que a artista teve de Paris e dos surrealistas não foi a melhor, sendo que, contrapondo-se a Breton, ela nunca se considerou surrealista¹⁷.

Logo após regressar da viagem internacional, Frida e Rivera se divorciaram. Após a separação, ela volta a viver na Casa Azul de Coyoacán. Nesse período, a artista passa a se sustentar com a venda de seus próprios quadros. Ela começa também a padecer de dores nas costas e de uma infecção nas mãos que a impossibilitou de pintar por um tempo. Viaja em 1940 para São Francisco, onde também estava Rivera e, onde, cerca de um ano após se divorciarem, casaram-se pela segunda vez.

Nos anos 1940, a obra de Kahlo começa a ser mais conhecida e reconhecida em seu país. Participou no México, a partir deste momento, de muitas exposições em grupo. Aumentaram também, consideravelmente, a quantidade de encomendas pagas de obras desta artista. A partir de 1943, ela começa a ministrar aulas de arte na Escola de Pintura e Escultura ou *La Esmeralda*, como a escola ficou mais conhecida. Por conta das crescentes dores na espinha dorsal e no pé direito, passa a ministrar as aulas na Casa Azul.

A partir deste momento, assiste-se a uma grave deterioração de sua saúde. De meados dos anos 1940 até o ano de sua morte, 1954, Frida passou por diversas cirurgias tentando corrigir as sequelas deixadas pelo acidente em sua coluna. Apenas entre 1950 e 1951, ela passou por sete cirurgias e ficou cerca de um ano internada. O pé direito gangrenou fatalmente e teve que ser extirpado. Ela só poderia agora percorrer curtas distâncias apoiando-se em uma bengala, ou, muitas vezes, em uma cadeira de rodas. Em

¹⁷ Sobre a delicada relação entre Frida Kahlo e o surrealismo, ver o item 2.2 do próximo capítulo.

parte por conta das grandes cirurgias, a saúde de Kahlo se deteriorava a passos largos, no entanto, ela continuou pintando em um estúdio montado em sua casa de Coyoacán. A precisão que antes podia ser contemplada em seus quadros, aos poucos, cedia lugar para traços mais frouxos e grossas camadas de tintas sobre tela.

Frida já era conhecida no cenário internacional por sua pintura e também no México, no entanto, nunca havia realizado uma exposição individual em seu país. Em 1953, a fotógrafa Lola Álvarez Bravo decide realizar uma exposição individual dos quadros de Frida na Galeria de Arte Contemporânea. A artista já se encontrava bastante adoecida e padecia de uma pneumonia. Por recomendações médicas, ela não poderia deixar sua casa, logo não compareceria ao evento. No entanto, após a abertura da exposição, uma ambulância estaciona na porta da galeria e dela sai Frida Kahlo em sua cama com quatro colunas em que se encontravam acoplados um espelho e um Judas de papel cartão. Frida trajava os vestidos e joias tipicamente nacionais. O espaço físico da galeria transbordou-se da imagem de Frida, que se encontrava presente fisicamente e também “refletida em seus quadros” e nos espelhos em volta de sua cama. A história da artista acamada, que, contrariando as expectativas, surge em sua, muito provavelmente, última exposição, teve grande repercussão nacional e internacional.

Após este acontecimento a saúde de Frida continua a piorar vertiginosamente, até que no dia 13 de julho de 1954, a artista faleceu em sua casa de Coyoacán, tendo como causa da morte uma embolia pulmonar. Seu corpo foi velado no Palácio de Belas Artes da Cidade do México e levado ao crematório. Suas cinzas seguiram para a Casa Azul de Coyoacán que, logo após a sua morte, foi doada por Rivera ao povo mexicano, juntamente com o acervo artístico e a coleção de ex-votos e ídolos pré-hispânicos que ali se encontram ainda hoje, para se transformar no Museu Frida Kahlo.

1.2: A imagem como relato pessoal – os autorretratos e a construção da identidade do artista.

Grande parte das produções que frisam a vida em detrimento da obra de Kahlo, parte do ponto de ser o autorretrato o gênero principal dentro de sua produção pictórica. “Frida Kahlo é um dos poucos artistas que elevam o gênero do autorretrato à categoria

de gênero particular e a autobiografia à de uma arte completa.” (DEBROISE, 1992, p. 19). Neste sentido, não apenas os quadros se explicam através da biografia, mas servem como documentos privilegiados para a compreensão dos acontecimentos da vida da artista. É neste ponto que pretendemos nos distanciar da análise estritamente biográfica, pois entendemos que tomar o autorretrato como uma transposição direta da imagem do artista para a tela, sendo esta utilizada como se fosse um espelho, é negar a natureza do autorretrato, que tem o seu significado ligado a um processo de exploração e construção da imagem do artista.

De uma maneira geral, os artistas buscam elementos que os cercam para compor suas obras. Na História da Arte, poucos são os pintores e pintoras que resistiram à escolha do autorretrato como tema para suas telas. Temos como exemplo de representações de si os vários autorretratos compostos por *Rembrandt van Rijn* (1606 – 1669). Ao longo de sua produção, o artista holandês compôs cerca de cem autorretratos que parecem refletir a passagem do tempo sob a perspectiva do pintor. O holandês *Vincent Van Gogh* (1853 – 1890) é outro artista ocidental conhecido por utilizar a si próprio como matéria-prima para sua arte, tendo produzido diversas pinturas de si mesmo, principalmente nos seus anos de maior tormenta.

Apesar de ter o próprio artista como tema central, pensar o autorretrato como transcrição direta da figura do artista é uma análise, no mínimo, empobrecedora e simplista. Neste tipo de obra, o artista não se limita a transcrever de maneira objetiva a imagem de si mesmo como se a tela fosse um espelho. Há inegavelmente a criação de um personagem, de uma imagem dada a ver, de uma identidade pública. No caso de Frida Kahlo, a criação deste personagem transpõe as telas e pode ser percebida também na representação que a pintora que criou através de si mesma.

Não sabemos precisar ao certo quantos foram os autorretratos construídos por Kahlo. Sara Lowe (2008), em ensaio publicado no diário de Frida Kahlo, contabiliza 55 autorretratos, o que seria aproximadamente 1/3 de toda sua obra. Lowe provavelmente se baseou em entrevista concedida por Rivera a um repórter no dia da morte de sua esposa, em que o muralista afirma ter ela pintado cerca de duzentos quadros. No entanto, com base em catálogos de exposições, Abreu (2008) encontrou 145 obras de autoria da artista mexicana, sendo 122 pinturas a óleo. Destas pinturas, 72 são autorretratos explícitos, ou seja, há uma referência plástica direta da artista em 72 de suas obras. Estes números são importantes, pois chamam a atenção para o fato de ser o

autorretrato o gênero principal dentro da produção pictórica de Kahlo. Em certa ocasião, a própria artista comentou: “(...) queria fazer uma série de quadros baseados em cada ano de minha vida.” (KAHLO; Apud: MAYAYO, 2008:156) De fato, da mesma maneira que Rembrant, através da representação do rosto de Kahlo, podemos perceber a passagem do tempo. Nos seus primeiros autorretratos, podemos contemplar uma Frida jovem e vistosa, enquanto os últimos são capazes de revelar uma mulher amadurecida e com marcas do tempo.

Apesar das representações do rosto¹⁸ da artista serem bastante fiéis à sua aparência física, é preciso lembrar sempre que os autorretratos compartilham com as imagens pictóricas de uma maneira geral, o fato de trazerem uma reconstrução de algo ou alguém, sendo que esta reconstrução é transfigurada, dotada de sentidos simbólicos. A representação do rosto de Frida em seus autorretratos apresentam sutis diferenças. Em algumas obras os traços são mais delicados, enquanto em outros, aparece uma Frida com características mestiças, com pele mais escura e traços mais grossos. Essas características coexistem na representação dupla de *Las dos Fridas* (**fig.19**), obra que será analisada em um próximo tópico. No entanto, mais uma vez é necessário dizer: essas diferenças são sutis, de uma maneira geral, o rosto de Frida aparece em uma pose lateral, com um olhar fixado no espectador. A expressão é dura, difícil de decifrar os sentimentos contidos naquele rosto. Nas representações em que aparece chorando, a expressão continua sendo a mesma, alude-se à ideia de sofrimento apenas pelas lágrimas salpicadas pelo rosto.

Esta expressão rígida e fixa dos autorretratos de Kahlo escondem mais do que revelam sobre a personalidade da artista, pois conferem um aspecto de máscara ao seu rosto nos autorretratos. A própria artista teria se autodenominado de “la antigua ocultadora” (KAHLO, 2008:122). Lowe (2008) afirma serem os autorretratos de Kahlo caracterizados por uma falsa honestidade.

Ao lidarmos com imagens, pode parecer óbvio dizer que as imagens não são o real, mas uma representação dele por meio dos olhos, ou como seria melhor dizer, das mãos do artista. Contudo, ao lidarmos com retratos e autorretratos, esta questão merece

¹⁸ Referimo-nos ao rosto da artista, mas é importante lembrar que utilizaremos quadros, aos quais denominamos autorreferenciais, que trazem não somente o rosto de Frida, mas, às vezes, o corpo também. Em algumas obras autorreferentes, não há a representação direta do rosto ou corpo da artista, mas uma referência à ela através de objetos postos em seu lugar (quase sempre essa referência é feita através do traje).

ser suscitada, pois, assim como ocorre com as fotografias, há a tendência em tratar retratos e autorretratos pintados como representações precisas de um modelo como ele de fato era. Burke (2004) chama a atenção para o fato de que a “cultura do instantâneo” tende a tratar a pintura como o equivalente das fotografias¹⁹, esperando representações realistas por parte dos artistas. Portanto, ao lidar com este tipo de vestígio, é necessário estar atento ao sentido simbólico trazido por retratos e autorretratos, pois a maneira como o artista se representa está ligada a uma apresentação ou a uma reinvenção do eu.

No *Autorretrato dedicado a León Trotsky* (**fig.3**), assim como também em *El tiempo vuela* (**fig.1**), é possível perceber com clareza esta apresentação de si mesma. As cortinas presentes nos dois quadros simbolizam esta apresentação cênica da artista em suas telas. Na obra de arte, de uma maneira geral, os elementos são polissêmicos, ou seja, não possuem um significado fechado e definitivo. Com base nisso, percebemos um duplo significado para as cortinas nas obras de Kahlo. Existem outros autorretratos em que há a presença das cortinas postas em posição semelhante a esta que aparece nas duas referidas obras. Entendemos que, além de marcarem essa encenação contribuindo para a apresentação do eu em seus autorretratos, fazem referência aos retratos populares no México no século XIX. Logo, entendemos que a presença deste elemento (as cortinas) nas obras de Kahlo tem a ver com uma aproximação de suas obras com a cultura popular mexicana. Pensando na rede de sociabilidade, notamos que, a partir do momento em que começa a frequentar o grupo composto por artistas e intelectuais mexicanos nos anos vinte, ocorre essa mudança em suas obras. Kahlo passou a conviver com o artista plástico e cineasta Adolf Best Maugard, que escreveu em 1923 o livro *Método de Dibujo*. (KETTENMANN, 2006:18). Esta obra trata da renovação, tradição e desenvolvimento da arte mexicana, dando ênfase à arte popular, sendo que as pinturas de retratos do século XIX faziam parte desta arte popular. A aproximação com as pinturas de retratos populares foi um dos vieses adotados por Kahlo para aproximar seus quadros de uma cultura popular, por esse motivo, haverá um tópico neste capítulo em que a relação entre suas obras e a tradição retratística mexicana será analisada.

No óleo sobre tela de 1927, a figura da artista, muito bem vestida e adornada, aparece de corpo inteiro entre as duas cortinas brancas presas por uma corda que surgem

¹⁹ Ainda acompanhando P. Burke, entendemos que a ideia de objetividade na fotografia é passível de discussão, pois, assim como ocorre com a pintura, a fotografia não traz uma expressão exata do real, mas sim uma visão ou representação dele. Os fotógrafos são capazes de influenciar nesta representação do real através da escolha do tema, das lentes, do filtro, da moldura, da textura e etc.

dos dois lados do quadro. Na mão esquerda de Frida há um papel que traz os seguintes dizeres: “*Para León Trotsky con todo cariño dedico esta pintura, el día 7 de noviembre de 1937. Frida Kahlo. Em San Ángel, México*”. Sabe-se que o revolucionário russo refugiou-se no México no ano de 1937, na Casa Azul de Frida com quem teve um breve envolvimento amoroso. Por esse motivo, o quadro é costumeiramente visto como uma alusão direta deste relacionamento entre Trotsky e Kahlo.



Fig.3 Frida Kahlo. Autorretrato dedicado a León Trotsky (entre las cortinas), 1937. Óleo sobre masonite (87X70 cm). The National Museum for Women in the Arts, DC, EUA.

Não pretendemos entrar aqui no perigoso e contraditório campo das intenções dos artistas ao comporem uma obra. No entanto, de acordo com elementos que o quadro nos traz – as bochechas rosadas, os lábios grossos e pintados de carmim, as unhas pintadas de vermelho, os cabelos presos com uma fita também vermelha e enfeitado com um cravo, as joias e traje –, podemos perceber uma Frida bastante sedutora. Mayayo (2008) afirma tratar-se de uma imagem perfeita da beleza feminina mexicana. Aqui nesta tela há um rosto excessivamente maquiado com um olhar fixo no espectador, o que nos remete ao que foi acima mencionado a respeito do rosto de Kahlo em suas autorrepresentações: não conseguimos descobrir as possíveis sensações, emoções que este rosto nos revela, mais uma vez estaria em cena “a antiga ocultadora”. No cenário

não há mobília ou quaisquer outros objetos, além das cortinas que estão abertas. Esta ausência de móveis e objetos, somada às cortinas abertas e ao piso de madeira, nos remete não a um local real, mas a um ambiente de um teatro.

Neste aspecto, os autorretratos assemelham-se às autobiografias e fazem parte das chamadas produções de si. Estas produções podem ser entendidas como um diversificado conjunto de ações, desde aquelas ligadas mais diretamente à escrita de si (diários, autobiografias) até aquelas ligadas à constituição de uma memória de si. (GOMES, 2004). Neste sentido, compreendemos o autorretrato como um gênero pictórico de relato autobiográfico.

Mas é fundamental que se frise: é um relato e precisa ser entendido como tal. Para o caso da pintura de Kahlo, a criação autobiográfica é tripla: 1) é uma história subjetiva, que se dá a ver e se esconde, no jogo entre a pintura e a vida – essa história do quadro indica e exige que a pintura seja lida); 2) é arte (a estética é mais uma aliada para a construção do personagem e do que o cerca); 3) é uma história que se quer ligar à trajetória biográfica para, com a construção de um personagem, reforçar o trauma do corpo e a “mexicanidade” no corpo vestido. Frida, aos poucos, por meio dos autorretratos, não elabora tão somente sua catarse (como em um processo terapêutico), mas conta sua história, guardando um lugar para si entre os artistas mexicanos. Ela se recria e recria sua obra. Nesse sentido, entendemos que os autorretratos são uma “autobiografia pintada” e constituem uma expressão autorreferencial a um personagem “Frida” e não exatamente à Frida pintora – daí a relação entre a subjetividade artística e a identidade social construída ser importante para examinar a obra de Kahlo.

Não sabemos quando Frida teria iniciado esta série de quadros de todos os anos de sua vida. De uma maneira geral, é dispensada grande atenção aos quadros a partir do ano de 1929, considerando o *Autorretrato con terciopelo* (**fig.2**), a sua primeira obra, ou, pelo menos, sua primeira obra relevante. No entanto, faz-se saber que, antes desta data e antes mesmo da convalescência por ocasião do acidente, Frida Kahlo compôs obras menos famosas.

Provavelmente foi o pai, o alemão Guillermo Kahlo, quem apresentou mestres pintores europeus à filha. A admiração pelo alemão Pieter Breughel (1525 – 1569) e pelo holandês Hieronymus Bosch (1450 – 1516) foi declarada por ela em uma das páginas de seu diário. “Hieronymus Bosch morreu no ano de 1516 (...). Me inquieta muitíssimo que não se saiba quase nada deste homem de gênio fantástico. Quase um

século depois nasceu, viveu Breughel, o velho, meu amado²⁰.” (KAHLO, 2008: 140). Foi também o senhor Kahlo quem lhe conseguiu um emprego, em 1925, como ajudante no ateliê do gravurista Fernando Fernández. É também do ano de 1925 duas aquarelas de autoria de Kahlo: *El viejo* (**anexo III**) e *Échate la otra* (**anexo IV**). Há também a documentação da existência de um afresco sobre estrutura metálica de 1923 (**fig.4**). Consideramos esse afresco a primeira obra que retrata um elemento primordial e de constante aparição em sua produção pictórica: a imagem dela mesma. Este primeiro autorretrato apresenta uma Frida muito diferente daquela que aparece em seus autorretratos a partir da década de 1930. As sobrancelhas grossas e unidas, as roupas populares mexicanas, os adereços pré-hispânicos, os penteados, enfim, os elementos elaborados por Kahlo, e que marcam uma identidade pública representada em seus autorretratos, não aparecem nesta autorrepresentação iniciante. Ao contrário, nos é apresentada uma Frida de cabelos curtos, sem maquiagem e com traços bastante juvenis.



Fig.4 Frida Kahlo. Autorretrato, 1923. Fresco sobre estrutura metálica (62,8x48,2 cm). Paradeiro desconhecido.

Em outro autorretrato de 1927, em aquarela sobre papel, intitulado *Frida en Coyoacán* (**fig.5**), já é possível observar as unidas sobrancelhas que permitem identificar Kahlo em todas outras obras de sua autoria. Conforme o próprio nome diz, é retratado o bairro em que a artista havia nascido e passado sua vida até então. É importante observarmos a noção de perspectiva desenvolvida no desenho. As construções e árvores do bairro surgem como elementos que servem de plano de fundo

²⁰ Livre tradução de: “Hieronimus Bosch murió en Hertogen Bosch año 1516 (...). Me inquieta mucho qué no se sepa casi nada de este hombre fantástico de genio. Casi un siglo después, vivió el magnífico Breugel, el viejo, mí amado.”

para o rosto de Frida que aparece em primeiro plano. Retratar-se em primeiro plano em seus autorretratos é algo que marca toda a sua produção. Este elemento não deixa dúvida sobre quem protagoniza estes seus quadros: ela mesma, ou seja, em seus autorretratos, Frida não aparece alheia ou envolta em alguma cena ou atividade, ao contrário, os demais elementos do quadro aparecem para complementar a aparição de Frida. Em muitos casos, a ideia de sua presença é sugerida em elementos do quadro que não são a representação literal de seu rosto, a exemplo da representação do traje que aparece em alguns de seus autorretratos. Herrera (1992) ainda chama a atenção para um desenho a lápis sobre papel, feito em 1926, denominado *Acidente* (**anexo V**) e que, conforme o próprio nome sugere, retrata a cena do acidente sofrido um ano antes. Este desenho foi feito para presentear o então namorado Alejandro Arias e traz a imagem da cabeça de Frida a observar o corpo ferido enfaixado que se encontra estirado ao chão. A casa de Coyoacán também aparece na cena. Estas primeiras obras se distanciam bastante daquelas produzidas posteriormente por Kahlo, no entanto, é importante vê-las e pensá-las como uma experimentação de técnica, além de revelarem as influências sofridas pela pintora. Nestas primeiras obras, à admiração por mestres europeus se uniria a influência de alguns de seus contemporâneos mexicanos: os métodos de desenho preconizados por Adolfo Best Maugard e o estilo ingênuo do chamado “niño-pintor” Abraham Ángel. (MAYAYO, 2008: 38). Importante é registrar que Kahlo já tinha uma proximidade com a arte antes mesmo de se acidentar. As afirmações da pintora a respeito de ter sido o acidente o impulsionador do processo criativo precisam ser lidas como integrantes do mito que Kahlo criou em torno de si mesma, assim como seus autorretratos precisam ser entendidos como parte da criação de um personagem que não se restringe ao âmbito da pintura.



Fig.5: Frida Kahlo. Frida en Coyoacán, 1927. Aquarela sobre papel, 16x21 cm. Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala, México.

Como já defendemos em linhas anteriores, neste tipo de obra, o artista não se limita a transcrever de maneira objetiva a imagem de si mesmo como se a tela fosse um espelho. Há inegavelmente a criação de um personagem. O retrato e, de forma mais evidente, o autorretrato, é uma maneira do ser retratado – neste caso o artista – aparecer e comunicar-se com o mundo exterior, para isso é criada uma identidade pública dada a ver. Autorretratar-se é representar-se. Pensando o conceito de representação para Chartier (2002), podemos afirmar que a representação, ao mesmo tempo em que traz a exibição de uma presença, marca a ausência de algo ou alguém, através da substituição. Desta forma, na medida em que entendemos o autorretrato como a representação de alguém, verificamos que este torna presente alguém que está ausente por meio do seu autorretrato que é posto em substituição ao ser retratado.

No caso de Kahlo, são inúmeras as obras em que podemos refletir a respeito da questão da identidade. Tal como nas chamadas escritas de si, a “pintura de si” também visa à formação de uma identidade; dito de outro modo, o sujeito se constitui enquanto escreve sobre si, da mesma forma que, ao pintar sobre si, o sujeito está, para além de apenas se representar tal como a imagem do espelho, se constituindo.

O óleo sobre metal *Recuerdo o El corazón* (fig.6), de 1937, faz parte de uma série de quadros que traz imagens explícitas de partes do corpo humano. Estes quadros, não raramente, trazem representações de sangue, coração e elementos que remetem às veias humanas. Neste autorretrato encontramos uma Frida de cabelos curtos que está em

pé ao centro do quadro. O peito esquerdo desta figura está traspassado por um objeto que lembra uma agulha de madeira, onde se encontram duas figuras que parecem ser de dois pequenos cupidos. No lugar em que deveria estar o coração, há um buraco. Do lado esquerdo da lâmina, há um coração ensanguentado em grandes proporções. A paisagem na qual se encontra a figura de Frida está entre dois lugares. De um lado, há uma praia de areia escura e céu nublado e, ao fundo, um solo gretado que aparece em outras obras da artista. Do outro lado, observamos um mar acinzentado que desemboca na praia. O enorme coração ensanguentado sobre a areia, poderíamos inferir ser o coração que falta no peito da figura central. O sangue que esguicha do coração segue dois cursos distintos: escorre para o mar e em direção ao solo fragmentado ao fundo da praia. Na fenda aberta no peito de Frida, passa uma linha vermelha (seria uma veia?) que une dois trajes femininos: um uniforme escolar infantil e um vestido de tehuana. A Frida ao centro do quadro está, além de perfurada do lado esquerdo, sem os dois braços, enquanto o traje infantil está com o braço esquerdo estendido em direção à Frida e o vestido de tehuana está de braço dado à Frida de cabelo curto que chora.

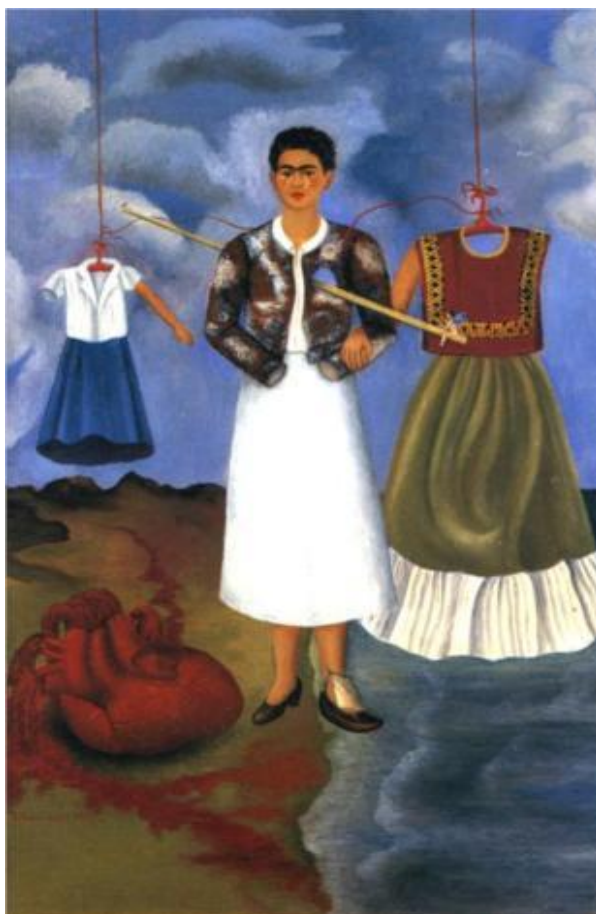


Fig.6: Frida Kahlo. Recuerdo o El corazón, 1937. Óleo sobre metal, 40x28 cm. Coleção Particular.

Para compreendermos melhor esta obra é importante entendermos o significado das roupas para a artista. Já admitimos anteriormente que os autorretratos, longe de serem uma transcrição direta da imagem do pintor para a tela, representam um “eu” alternativo, uma imagem dada a ver. No caso de Frida Kahlo, a criação desta imagem pública não se limita apenas aos quadros. A artista, assim como outras artistas da primeira metade do século XX, usava a própria aparência para se autorrepresentar²¹. O traje passa a fazer parte da composição de um personagem Frida Kahlo e, por isso, tem grande importância em seus autorretratos.

O traje como composição de um personagem não ocorre apenas com Frida Kahlo. Nos retratos e autorretratos, os trajes querem dizer algo do sentido teatral do quadro. Burke (2004) inclusive desaconselha historiadores a utilizarem retratos para o estudo do vestuário cotidiano, pois, os trajes que aparecem retratados são escolhidos para serem pintados e fazem parte da apresentação do eu. Herrera (2010) afirma que a roupa tem uma grande importância para a pintora desde sua infância e, ao longo de sua vida, passa a ser parte de sua identidade. Os trajes por ela utilizados foram abundantes e variados, incluindo, em muitas ocasiões (e também em alguns quadros), o traje masculino. Entretanto, o traje que marca sua personalidade pública é aquele típico das habitantes do istmo de Tehuantepec. Desta forma, podemos concluir que o traje possui uma enorme importância para Frida Kahlo, seja para corroborar com a formação de uma personagem, de uma figura pública, seja para transformar-se em símbolo dela mesma em seus autorretratos. Em algumas telas, as roupas sem a figura de Frida são trazidas em substituição à figura da artista. A roupa se torna a representação de Frida, sem o corpo de Frida, evocando, de maneira categórica, a presença na ausência.

Voltando à análise de *Recuerdo*, encontramos dois trajes que certamente pertenceram à Kahlo. A roupa ao fundo nos remete claramente a um uniforme escolar enquanto que a roupa que flutua e parece querer conduzir Frida ao mar é o inconfundível vestido de tehuana. Esta lâmina é considerada uma das mais emblemáticas entre os autorretratos de Kahlo e diversas são as interpretações a seu

²¹ Temos como exemplo destas artistas, a poetisa e artista plástica dadaísta, baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven. Von Freytag-Loringhoven, possuía uma maneira bastante peculiar de se vestir. Utilizava-se de restos que encontrava pelas ruas para compor seus trajes. A maneira pouco usual de se vestir da Baronesa tinha a ver com a rebeldia contra os padrões burgueses. Há ainda o caso das já citadas “musas” do México intelectual.

respeito. A interpretação mais comum aponta que, nesta obra, a artista estaria lembrando-se com grande dor (fato explicado por elementos como o coração sangrando, o peito aberto, as lágrimas no rosto da Frida central) de uma decepção sofrida anos antes. Tal decepção trata-se de um envolvimento amoroso entre o esposo Rivera e sua irmã Cristina.

O relacionamento íntimo entre a irmã e o esposo pode ter fornecido motivos para a confecção do quadro, mas, mais uma vez aqui, não pretendemos traçar uma análise psicológica do quadro e tentarmos entender a real motivação da composição da obra. Não partilhamos do tipo de análise que tratam a obra como uma transposição literal de acontecimentos vivenciados. Mesmo se admitirmos a hipótese de que o quadro foi pintado como uma lembrança da dor pelo amor perdido, entendemos que há aí uma reinvenção dos acontecimentos. Enquanto pinta sobre si, reconstruindo não apenas locais ou pessoas, mas também sensações, o artista está construindo uma identidade através do registro pictórico de si mesmo.

No óleo sobre lâmina, observamos que, na verdade, não há apenas uma autorrepresentação de Frida. A figura central que afirmamos anteriormente tratar-se dela não está completa. Ao contrário, está sem partes do corpo (sem os braços e sem o coração), mas estas partes são apresentadas dentro do próprio quadro. Os trajes estão representados com os braços que a figura de Frida não possui. O uniforme infantil estende o braço esquerdo à Frida e o vestido de tehuana está com o braço direito dado à ela, enquanto que o coração, que teria sido arrancado pelo objeto de madeira, está posto ao lado da figura central. Com base nisso, podemos concluir que as roupas estão neste quadro representando a artista. Para considerarmos esta hipótese, temos que nos lembrar novamente da importância da roupa para a pintora. Em seu diário, ela chega a afirmar que o traje de tehuana equivalia ao retrato em ausência de uma só pessoa: ela mesma. No quadro intitulado *Mi vestido se cuelga allá* (**fig.28**), há uma referência direta a artista sem que apareça o seu rosto. Esta referência se manifesta pela presença do vestido de tehuana pendurado em um varal.

Outra interpretação desta tela remete também à questão da identidade. Segundo esta interpretação, Frida está usando um traje europeu. Este fato juntamente com a representação do traje de tehuana sozinho, demonstraria uma construção da identidade étnica da artista, pois coloca em evidência o dilema de quem seria a verdadeira Frida:

aquela europeia ou a Frida mexicana? A Frida que fica na areia, supostamente em solo mexicano ou a Frida que se lança ao mar, ao encontro de suas origens europeias?

Ao admitirmos que os trajes representam Frida, observamos que nenhuma das representações da artista estão completas, ou seja, o uniforme escolar, a figura central e o vestido de tehuana são fragmentos de algo ou alguém. Compreendemos melhor esta divisão em partes ao levarmos em consideração que Kahlo pinta sobre si em um ambiente de modernidade. Muito distante de um sujeito centralizado (e centralizador), Kahlo apresenta uma subjetividade sem fixidez.

A identidade pessoal na modernidade é frágil e, por isso, exige uma constante reinvenção de si mesmo, pois “o sujeito não se conhece diretamente, mas somente através dos signos depositados em sua memória e imaginário pela cultura.” (REIS, 2011; p. 258). Esta obra de Kahlo apresenta-se como uma excelente metáfora a respeito da identidade pessoal e da relação idem/ipse. Tal relação trata do problema da manutenção da identidade pessoal através do tempo. O uniforme infantil que representa uma Frida criança está com um dos braços que falta na Frida adulta, seria, então a marca do “idem”, ou seja, daquilo que é imutável no caráter do sujeito. O vestido de tehuana parece querer levar Frida para frente, para o mar, mas ela encontra-se claramente dividida entre ficar na areia, nos tempos de colegial, ou lançar-se ao mar, admitindo a mudança. Isto seria o lado “ipse” da identidade individual, ou seja, há a vontade de mudar, mas há também a necessidade de permanecer por conta do compromisso com a palavra dada. Este seria o desafio de lidar com o múltiplo em si mesmo. Frida só poderia estar completa através da articulação temporal passado/presente, ou seja, através da articulação entre aquilo que é imutável e o que é passível de mudança. Com o passar do tempo é a mesma, mas também é uma outra pessoa. Logo podemos perceber que, para lidar com uma identidade frágil, Kahlo traz à tona a representação de tempos diversos: passado, presente e uma referência ao futuro que é representado pela ideia de continuidade, de “seguir em frente” trazida pelo vestido suspenso no mar e pelo formato de barco que possui o seu pé esquerdo, enquanto que o seu pé direito encontra-se fixado na areia, onde há, além de uma lembrança da sua infância, o seu coração. Seguindo ainda esta linha de raciocínio, podemos entender também porque Frida encontra-se com lágrimas no rosto: é doloroso deixar o passado por completo, pois ao tentar fazer isto, torna-se explícito algo que o quadro muito bem representa: uma fragmentação do indivíduo. Somente através da mediação de signos e símbolos é que há a possibilidade

do sujeito conhecer-se e são estes símbolos e signos materializados nos autorretratos que interessam neste trabalho, pois eles, além de refletirem uma subjetividade, trazem informações a respeito de uma cultura que se pretende examinar. No nosso caso, trata-se da cultura que conformou-se à Revolução Mexicana, tendo-a como campo de experiência.

Talvez na tentativa de seguir com a série de quadros que retrataria todos os anos de sua vida, Kahlo concluiu em 1932 a tela intitulada *Mi nacimiento* (**fig.7**). O autorretrato também faz parte da série de quadros sanguinolentos pintados a partir deste período. O óleo sobre metal de dimensões pequenas foi composto ao estilo dos ex-votos ou retábulos. Esse tipo de pintura remonta ao período colonial no México e é muito comum na pintura popular mexicana. São feitos para agradecer à virgem ou a algum outro santo católico por uma benção recebida. Os ex-votos também podem ser um meio de conseguir a benção, uma vez que trazem um agradecimento antecipado ou podem ser utilizados para rememorar algum acontecimento de relevância coletiva (como por exemplo, alguma catástrofe natural). Estas imagens trazem uma inscrição embaixo da figura central, relatando o problema ou milagre pretendido ou alcançado. Os ex-votos contêm ainda o nome da pessoa (ou pessoas) a receber a graça, a data e o local. A partir de 1932, os ex-votos tornaram-se a principal fonte para as pinturas de Kahlo, o que concede a elas um certo primitivismo²².

²² Este “primitivismo” presente em algumas obras de Kahlo são vistos por nós como uma das maneiras pela qual Kahlo aproximou suas obras da cultura popular mexicana. A influência da plástica popular mexicana na obra desta artista será analisada com mais profundidade no próximo tópico.



Fig.7: Frida Kahlo. Mi nacimiento, 1932. Óleo sobre metal, 30,5x35 cm. Coleção particular de Madonna.

Mi nacimiento, segundo sugestão do título, traz a cena de um nascimento, no entanto, o tom desta cena é muito distante daquele esperado em um ex-voto de agradecimento e/ou comemoração por um nascimento. A composição de cores traz tons de marrom e azul acinzentado, o que poderia contribuir para o aspecto sombrio do quadro. A parturiente, com a cabeça coberta por um lençol e deitada em cima de uma poça de sangue, encontra-se sobre uma cama de casal com a cabeça de um feto com aparência adulta entre as pernas que traz as sobrancelhas unidas da mesma maneira que Frida se representou em diversos autorretratos anteriores e posteriores a este, o que nos leva a crer que o recém-nascido é a representação de si por parte da artista. A perspectiva adotada no quadro permite que o espectador tenha uma visão análoga àquela que teriam os profissionais responsáveis pelo parto recém-ocorrido.

Conforme a própria sugestão do título, a cena retratada no quadro trata-se do momento em que a artista vem ao mundo. Todavia, pensando no caráter polissêmico da obra de arte, podemos ampliar a análise deste quadro. Nesta tela, da mesma maneira como ocorre em outros quadros, há uma dualidade relativa à vida e à morte. É uma cena

de nascimento, o que nos remete à temática da vida, mas não conseguimos encontrar no quadro elementos que nos remetem à vida. Em palavras de Frida: “**Minha** cabeça está coberta porque minha mãe morreu durante o período em que pinteí o quadro” ²³ (KAHLO; Apud: HERRERA, 2011:198). Seria, então, a própria Frida na cama com a cabeça coberta ou, tendo em conta o título da obra, a tela representa o nascimento da artista? Há uma faixa na parte inferior do quadro que, segundo a tradição dos ex-votos, deveria trazer uma inscrição agradecendo o milagre, no entanto, tal faixa está em branco o que, juntamente com outros elementos do quadro – a expressão do quadro dentro do quadro: a *mater dolorosa* chora (pela morte do filho?), a expressão do recém-nascido que parece estar sem vida – nos permite questionar se trata-se de uma representação de nascimento ou de morte. Assim como em outros quadros, vida e morte parecem coexistir.

A temática da morte aparece com frequência cada vez maior nas obras de Kahlo a partir dos anos de 1930. Este tema passa a ser recorrente em seus autorretratos, seja de maneira explícita ou através de símbolos. A motivação para a constante aparição deste tema em diversos momentos é lida a partir de uma chave pessoal, ou seja, a artista pintaria recorrentemente este tema por conta da eminência da morte ou ainda como uma maneira de expressar as dores físicas e morais. Entretanto, é interessante pensar que representar a morte ou elementos que se ligam à ela estabelece uma ligação com a cultura popular mexicana, que tem na morte um tema de preferência. A partir dos anos de 1930, Kahlo começa a fazer uma série de quadros sanguinolentos que trazem imagens explícitas de parte da anatomia humana. O quadro *Mi nacimiento* faz parte desta série de quadros. A obra traz a concepção de vida e morte muito presente na sociedade mexicana.

A maneira dos mexicanos lidarem com a morte, é, no mínimo, particular. A concepção que se tem da morte no México tem raízes em duas culturas distintas: a pré-hispânica, ligada, sobretudo à cosmologia asteca, e à religiosidade hispânica. Vida e morte são pensadas no México como faces opostas de uma mesma moeda. O sentido da vida se completa na morte e vice-versa. “a vida, coletiva ou individual, está aberta à perspectiva de uma morte que é, a seu modo, uma nova vida. A vida só se justifica e transcende quando se realiza na morte. E esta também é transcendência, pois consiste numa nova vida.” (PAZ, 1976, p. 53). *Mi nacimiento* expressa esta concepção dual. O

²³ Grifo nosso.

tema do quadro é, por excelência, ligado à vida, pois trata-se de um nascimento, mas a presença mais marcante é a morte. A cabeça do recém-nascido que parece morto, a cabeça coberta da mãe e a Mater Dolorosa em prantos (Nossa Senhora das Dores) são elementos que aproximam o tema, costumeiramente ligado à vida, à ideia da morte. Mayayo (2008), ao analisar este quadro, chama a atenção para outras representações plásticas ligadas à concepção e à reprodução. Entre essas representações, está a polêmica obra de Courbet, *A origem do mundo* (**anexo VI**). Este quadro traz uma visão bastante realística, e por vezes considerada desconcertante, do órgão sexual feminino. A análise direta que se faz do quadro é de que o mundo se origina deste órgão, ou seja, o momento do nascimento é visto como início. A obra de Kahlo é uma contraposição a este tipo de visão, uma vez que não é a vida que se inicia no momento do nascimento. O órgão sexual feminino não surge no quadro para “dar a luz”. Ao contrário do que se poderia esperar, no lugar da vida, surge a morte. A presença da morte nos autorretratos de Frida Kahlo será analisada no decorrer deste trabalho em outras obras, porém, analisar unicamente este aspecto não é nosso objetivo. A morte aparecerá por ser uma temática constante e por se relacionar à construção de uma identidade individual, que se associa, em nossa compreensão, às novas representações identitárias em voga no México deste período.

Considerando novamente a já citada fala de Frida sobre o quadro que diz ser dela mesma a cabeça coberta pelo lençol e considerando também o título do quadro, podemos pensar na fantasia da autoctonia em que Frida teria parido a si mesma. (MAYAYO, 2008:159). Este quadro não foi o único registro deste tipo de fantasia. Mais tarde em seu diário, ao lado de vários desenhos dela mesma, enunciou: “A que deu a luz a si mesma (...)” (KAHLO, 2008). Tal fantasia liga-se à reinvenção de si. Não é possível respondermos à pergunta sobre quem está representada como parturiente: a mãe de Kahlo ou a própria artista. Não é possível respondermos este dilema, pois os quadros não são uma coisa **ou** outra, pois não são um retrato do “eu”, mas fazem parte da fabricação de um personagem que é resultado de um conjunto de ações (MAYAYO, 2008:199). A cena representada, por mais que possa se relacionar com algum evento biográfico, não é uma representação fiel de tal evento. Neste tipo de obra, o que podemos apreender não é a representação do sujeito tal como ele é, mas os caminhos pelos quais este sujeito se constitui. Esses caminhos interessam ao historiador na medida em que trazem uma interpretação de acontecimentos sob um olhar particular.

Ao se representar, Frida Kahlo constrói uma identidade para si. No entanto, essa construção não se dá por um sujeito uno e coerente, ao contrário, para compor suas telas, Kahlo, talvez não de modo consciente, abre mão do sujeito da afirmação em favor do sujeito da negação. É difícil percebermos em suas telas um “eu sou” e “eu faço”. Ao contrário, observamos facilmente um questionamento a respeito de “o que sou”? Ou, em outras palavras, “o que me constitui?”

De acordo com a interpretação destes autorretratos, podemos perceber a construção de uma identidade pessoal através de sua pintura, que se dá por meio de uma reinvenção ou reinterpretação de acontecimentos e sentimentos. Se estes autorretratos não trazem uma representação fiel do real, mas uma interpretação ou até mesmo uma reinvenção dele, como poderiam ser utilizados pela História?

Primeiramente é preciso admitir que, através dos autorretratos não é possível apreender toda uma realidade social, ou até mesmo o “espírito de uma época”²⁴, pois, frustrando as expectativas de realidade esperada destas obras, elas mais distorcem do que refletem o real, contudo, é interessante saber que “as próprias distorções sobre o passado são evidências de pontos de vistas ou de olhares passados”. (BURKE, 2004:38). Essas distorções seriam, na verdade, uma interpretação particular sobre o real.

No caso dos autorretratos de Frida Kahlo, buscamos analisar a experiência artística que se dá em ambiente revolucionário, no entanto, a experiência artística que pretendemos analisar não é aquela que se declarava em consonância com os ideais trazidos pela Revolução de 1910, ao contrario, são várias as afirmações de Kahlo de que sua arte seria pessoal e intimista e não possuíam nenhum caráter político. Dessa forma, entendemos que através destas obras podemos não apenas apreender os ideais revolucionários, mas encontramos com mais facilidade suas contradições e divergências. Historiograficamente, o mais consensual sobre a Revolução Mexicana é apontar que ela não foi uma revolução, mas abrigou várias revoluções em si. Entre 1910 e 1940, vários projetos para o México se entrecruzavam, da tentativa de modernização e autonomia (em especial, dos Estados Unidos) à distribuição de terras e poder popular, via campesinato. Com tantas mudanças no entorno e com vivo interesse no “México popular”, como acreditar piamente nas declarações de Frida Kahlo e expropriar sua arte de um conteúdo político? Embora esse conteúdo não fosse auto-evidente, com certeza,

²⁴ Não julgamos ser possível a apreensão do “espírito” de toda uma época através de nenhum tipo de documento histórico, pois em qualquer lugar e período histórico há diferenças e conflitos culturais.

estava presente e, quiçá, em disputa ou complementaridade, com o muralismo – tomado como arte política por excelência. Ao declarar a pessoalidade de sua obra, Kahlo se desobriga da produção de uma arte moldada pelos padrões artísticos revolucionários. Dessa maneira, Kahlo pintava “à sombra da revolução”, mas, ao mesmo tempo, era mais livre em relação ao projeto político trazido após 1910. Sendo assim, os autorretratos não trazem exatamente uma distorção da realidade política e social, mas uma visão mais “descompromissada” desta realidade. Falamos de uma visão descompromissada, no sentido de que a obra de Kahlo não possuía uma declarada ligação com a revolução e seus ideais. No entanto, analisando fragmentos do diário íntimo da artista e outros documentos pessoais, percebemos uma preocupação por parte dela em aproximar-se do chamado realismo socialista em voga, principalmente a partir dos anos trinta. No decorrer do trabalho, analisaremos, com maior detalhamento, a aproximação das obras de Kahlo à cultura revolucionária. No entanto, algo que já pode ser dito é que o diálogo travado entre as produções pictóricas autorreferencias de Kahlo e a cultura revolucionária se dá através da utilização de sua imagem pessoal (dentro e fora dos autorretratos).

Essa tese nos orienta na análise dos autorretratos, que, aos poucos, conformam uma associação plástica entre a vida da artista (nas telas e fora delas), a revolução e o México, aquele “país imaginado” que emergia também durante os períodos do exílio. Dessa maneira, a identidade, para este trabalho, vai sendo construída não em associação unívoca à nação ou à identidade nacional patrocinada pelos intelectuais da Revolução, mas nas relações estéticas, que permitem à pintora representar nascimento e morte (sua e do México) por meio da evocação da arte primitiva mexicana, dos retábulos e da religiosidade popular.

1.3: Imagem de si, imagem dos outros: a cultura popular mexicana nas pinturas de Frida Kahlo

Ampliando questões levantadas no tópico anterior a respeito da relação entre as obras de Kahlo e a cultura popular mexicana, faz-se necessário pensar sobre o papel dessa cultura popular e quais dimensões e/ou releituras ela incorporara durante o

período de confecção das obras de Kahlo. Além disso, é interessante também levantar quais as expressões populares influenciaram os autorretratos desta artista.

Kahlo começou a pintar por volta do final dos anos vinte e início dos anos trinta. Neste período, as ideias nacionalistas em voga tinham a plástica popular como expressão pura da arte mexicana. A arte popular no México passa a ser associada com uma arte mestiça, sendo assim foi renovado o interesse pelas tradicionais formas de arte e artesanatos populares (ADES, 1997: 205). Passa-se a buscar uma arte genuinamente nacional, desapegada da arte europeizada valorizada por Porfírio Diaz. O passado pré-hispânico se torna a maior justificativa cultural da nacionalidade mexicana e a arte passa a ter o papel social de redimir os indígenas.

Apesar do discurso de Frida defender que sua arte era algo pessoal e não possuía ligação política alguma, ela aproximou-se esteticamente, a partir dos últimos anos da década de vinte, de uma arte popular. São exemplos de elementos do imaginário popular mexicano utilizados pela artista os esqueletos de papel e açúcar, os judas de cartão, as bonecas encontradas com facilidade em mercados populares mexicanos, as máscaras, as figuras em terracota, entre outros elementos.

Para analisarmos a ligação das obras de Kahlo com esta cultura popular, o “lugar de produção” é importante. Além de compor seus quadros no México revolucionário, ela é uma artista que produz na América Latina, esse local de encontro de culturas. Dessa forma, entendemos que não apenas a Revolução Mexicana atua como campo de experiência, mas, em uma perspectiva maior a América Latina²⁵ se oferece como campo de experiência cultural e artístico. Fuentes (2001) indaga a respeito dessa intersecção de culturas que é a América Hispânica, chamando atenção para as diferenças culturais²⁶ existentes entre os países, ao mesmo tempo em que alerta a respeito do “lugar-comum” que abarcaria os países americanos de língua espanhola. Este “lugar-comum” seria justamente a herança hispânica. Com isso, o autor pretende dar relevo ao fato de que a herança hispânica não é apenas cristã-católica, mas também árabe, judia, cartaginesa, romana, gótica e cigana. Esta seria a metade da constituição dos povos hispânicos. “A

²⁵ Em um próximo capítulo, demonstraremos que o campo de experiência extrapola inclusive a América Latina, pois Estados Unidos e Europa foram referências importantes para a obra de Kahlo. No entanto, por ser a relação entre cultura popular mexicana e os autorretratos o assunto deste tópico, iremos analisar aqui a atuação da América Latina, para além do México, como campo de experiência.

²⁶ Fuentes discorre sobre a maior influência indígena no México, Guatemala, Equador, Peru, Bolívia, enquanto Chile e Argentina possuem uma presença europeia mais forte. Há ainda os países com uma tradição cultural africana mais marcante, como seria o caso dos países do Caribe. No entanto, o elemento cultural agregador entre esses países, para o ensaísta, seria a herança hispânica.

Espanha que chegou ao Novo Mundo nos barcos dos descobridores e conquistadores, nos deu, pelo menos, a metade do nosso ser.” (FUENTES, 2001:15).

No século XIX, no período logo após a independência, nos países da América Latina de uma maneira geral, passou-se a problematizar a questão da identidade nacional. A identidade, neste período, conforme nos afirma Prado (mimeo), foi pensada baseando-se em um “outro” externo - que seria, em um primeiro momento, as antigas metrópoles e, anos mais tarde, os Estados Unidos. Neste período, no entanto, as elites buscavam consolidar seu domínio nas nações recém-surgidas e baseavam a identidade nacional em uma identidade homogênea que excluía negros, índios e mestiços.

A partir dos acontecimentos de 1910, a identidade nacional mexicana foi revisitada e repensada. No entanto, apesar de buscar uma identidade que fosse “genuinamente nacional”, nesse período, sobretudo após o início dos anos vinte com a criação da Secretaria de Educação Pública (SEP), durante o governo de Álvaro Obregón, a História passa a exercer importante papel para a consolidação da identidade nacional mexicana. Sendo assim, não apenas a História mexicana passa a ser recontada, mas também a História do Novo Mundo. Orozco, Rivera e Siqueiros abordam em seus murais não apenas a História mexicana, como a desse lugar palco do “encontro de dois mundos”, a América Latina. A partir de então, o que se pretendia contar era uma História que incluísse *los de abajo* no processo de construção das nações.

Em artigo intitulado *Frida Kahlo y el arte mexicano*, Diego Rivera (1992) afirma ser o México o lugar de encontro entre duas tradições artísticas vigorosas: a indo-americana e a espanhola. Dessa maneira, uma arte genuinamente nacional, como se pretendia buscar, não seria possível sem a articulação das culturas hispânica e pré-hispânica. No caso da obra de Kahlo, as maiores influências são percebidas por meio da estética adotada dos ex-votos e da tradição retratística mexicana, especialmente no que diz respeito à influência dos retratos populares do século XIX. A cultura indígena é outro tema recorrente nas obras de Kahlo, sendo que podemos perceber tanto a influência de povos pré-hispânicos, quanto de descendentes desses povos.

A partir dos anos vinte, à influência de mestres europeus, como Henri Rousseau e Botticelli, soma-se uma aproximação cada vez maior com uma arte mexicana. Há três obras deste período, mais especificamente, do ano de 1927, em que, segundo nos chama a atenção Mayayo (2008), pode-se notar a influência de uma vanguarda mexicana, os estridentistas. Este movimento foi antes de tudo um movimento literário, mas teve

também repercussão nas artes plásticas. Os pintores estridentistas se inspiravam no futurismo e no cubismo para criar imagens modernas de arranha-céus, telégrafos, ou seja, eram comuns representações de elementos que se ligavam simbolicamente à modernidade.

Conforme já afirmamos, entendemos esses variados estilos nas obras iniciais de Kahlo como uma experimentação de técnica e estilo. Interessa-nos tratar, neste item, conforme anunciado, a relação entre a obra de Kahlo e a cultura popular mexicana. Para tanto, uma abordagem da tradição retratística mexicana é necessária.

1.3.1 Frida Kahlo e a tradição retratística mexicana

A partir do ano de 1904, Guillermo Kahlo, a pedido do presidente Porfírio Díaz, começava a viajar pelo país fotografando monumentos a fim de documentar o patrimônio cultural da nação mexicana para a celebração do centenário de independência. Com este trabalho, Guillermo Kahlo tornou-se o “primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural mexicano”. Profissionalmente, o pai de Frida era fotógrafo especializado em construções arquitetônicas, no entanto, no arquivo de fotografias pessoais²⁷ da artista, podemos observar uma quantidade enorme de retratos e de autorretratos tirados por seu pai.

A familiaridade que Frida teve com a fotografia desde muito cedo pode ser observada em sua obra em variados aspectos. A fotografia é uma das grandes (senão a maior) influência na obra de Frida Kahlo. Além de Guillermo Kahlo, o avô materno também era fotógrafo e, durante parte de sua vida, a pintora conviveu com importantes profissionais das lentes do século XX. Dessa maneira, Frida, desde sua infância, possuía uma íntima ligação com a câmera fotográfica, seja atrás ou diante²⁸ dela. Ao

²⁷ O arquivo pessoal que aqui nos referimos diz respeito às fotografias e outros pertences como roupas e outros documentos pessoais que pertenceram à Frida Kahlo e que só vieram a público mais de cinquenta anos após a morte de Diego Rivera, que faleceu em 1957. Grande parte do arquivo fotográfico foi catalogado e publicado e encontra-se no livro: MONASTERIO, Pablo Ortiz (org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

²⁸ Em relação ao comportamento de Kahlo diante das câmeras, entendemos que a fotografia foi uma aliada importante para a construção de uma imagem de si mesma que extrapola os seus autorretratos. A artista escolhia muito bem a maneira como seria retratada. Em muitas fotografias, ela aparece esteticamente próxima aos seus autorretratos. Esta maneira de se deixar fotografar fornece, em nosso entendimento, importantes pistas para entendermos a complexa relação vida-obra em Frida Kahlo. Sendo assim, o tema da fotografia será retomado no próximo capítulo, no momento em que formos tratar da criação da imagem de Frida Kahlo, em ambiente revolucionário.

longo de sua vida, a artista colecionou não apenas fotografias dela mesma, mas muitas que pertenciam às famílias de seus pais e à família de Rivera. Sabemos também que Kahlo se interessava pela experiência como fotógrafa e pelo aspecto técnico da fotografia.

Embora em alguma ocasião ela tenha dito taxativamente que não era fotógrafa, mas sim pintora, Frida, como seu pai, conheceu e manipulou com delicadeza os princípios da composição e fez experimentações com o meio fotográfico. (SOTO, 2010:10).

Ao observarmos o arquivo fotográfico da pintora, percebemos a utilização de fotografias como importante fonte iconográfica. Muitos elementos de seus quadros foram buscados em fotos colecionadas pela pintora. Em muitos casos, a transcrição da fotografia para os pincéis dá-se de maneira bastante similar. Não obstante, não foram apenas as fotos pessoais de Kahlo que serviram como fonte iconográfica para suas obras. Os retratos populares do século XIX também se constituíram como importante influência para a composição de seus quadros e especialmente de seus autorretratos.

Na América Latina, a sociedade está representada na pintura desde a formação das nações. No século XIX, no período pós- independência, não apenas no México, mas em todo o continente, já se problematizava uma identidade nacional por meio das artes. Era necessário despertar um sentimento de pertencimento à nação recém-surgida. Nesse sentido, a pintura histórica adquiriu relevância. Era muito comum os Estados custearem jovens pintores promissores, em seus estudos na Europa. No “Velho Mundo”, entravam em contato com as últimas técnicas e “aprendiam” a escolher temas em voga. No entanto, quando regressavam à terra natal, repensavam os temas para suas pinturas, ocupando-se recorrentemente da independência, evocando as lutas contra os exércitos espanhóis, a fundação das repúblicas e os heróis destes processos que passaram a ser tomados como heróis nacionais. Dessa maneira, formaram-se símbolos nacionais por meio da pintura histórica.

Além de servirem para a construção de símbolos que deveriam passar a fazer parte da identidade nacional, a estadia desses artistas na Europa contribuiu para introjetar na arte latino-americana conceitos europeus. Contudo, é importante registrar que os símbolos e as imagens nacionais compunham uma identidade, na voz oficial das elites, que já assumiam a mestiçagem, embora mantivessem o discurso de que apenas

os brancos letrados tinham a capacidade e o direito legítimo de ter propriedades e assumir o governo. Compondo esse discurso, pobres, índios, negros, mestiços e camponeses não tinham capacidade de assumir cargos públicos e nem mesmo poderiam comandar propriedades.

Entretanto, mesmo neste momento de construção de uma identidade que excluía parte significativa da população, muitos pintores passaram a buscar no país de origem os temas, as cores e os modelos para retratarem. Distintos pintores em diversos países se dedicaram a representar temas da vida cotidiana retratando pessoas simples. Isto quer dizer que, mesmo em um momento de desvalorização da cultura popular pela “arte oficial”, a expressão popular encontrou lugar na arte nacional do século XIX.

O óleo sobre tela *Frida Kahlo e Diego Rivera* (**fig.8**) foi confeccionado no ano de 1931. O retrato duplo traz Diego, representado no lado esquerdo da tela, levando em uma das mãos uma paleta e pincéis, enquanto a outra mão segura a mão da figura que representa sua esposa Frida, muito pequena em relação ao grande pintor muralista. Enquanto os pés de Diego estão firmes no chão, os diminutos pés de sua esposa parecem mal tocar o solo. Na parte superior do lado direito do quadro, há um pássaro que traz uma fita com a seguinte inscrição: “*Aqui nos veis, a mí Frieda Kahlo junto com mi amado esposo Diego Rivera, pinté esos retratos en la bela ciudad de San Francisco, Califórnia para nuestro amigo, mr. Albert Bender, y fué en el mes de abril del año 1931.*”



Fig.8: Frida Kahlo. Frida y Diego Rivera, 1931. Óleo sobre tela (100x79 cm). Museu de Arte Moderna, São Francisco, EUA.

Alguns autores, como Herrera (2011) e Kettenmann (2006), afirmam que o quadro representa a união matrimonial do casal. Nesta tela, Frida apresentava sua identidade de esposa do pintor famoso e não de pintora, pois é ele quem leva os atributos desta profissão; ela, muito frágil e pequena, assumia o papel de companheira amorosa.

Apesar de não se representar com os atributos de pintora, este quadro traz importantes informações sobre a obra de Kahlo. A falta de móveis ou objetos decorativos, a simplicidade do ambiente, o plano simples (formado apenas de parede e chão, sem trazer uma perspectiva de profundidade), onde se encontra o casal, são elementos que fazem lembrar muito os retratos praticados por artistas populares no século XIX. Hermenegildo Bustos e José María Estrada são dois famosos pintores populares deste período. A obra desses artistas autodidatas consiste principalmente em retratos realistas e ex-votos.

Esses retratos, assim como os ex-votos, expressam uma herança colonial. Após a conquista, era comum a presença não apenas no México, mas na América Latina em geral, de pintores viajantes europeus que vinham documentar a fauna, a flora e os

costumes na colônia. Passado o processo de independência, o número de viajantes aumentou consideravelmente na América, passou-se a ter no México uma enorme demanda por imagens visuais. Os proprietários de terras buscavam referências imagéticas no exterior, tendo como modelo a obra dos artistas viajantes, enquanto o restante da população passou a consumir e até patrocinar obras de artistas locais.

As diferenças estéticas entre os pintores populares e os pintores viajantes são expressivas. Os pintores viajantes retratavam cenas de paisagens e elementos da fauna e flora, mas representavam também cenas do cotidiano, pessoas comuns, no estilo que se chamou na Espanha de *costumbrismo*. No entanto, ao retratar pessoas, procuravam reproduzir sempre um mesmo estilo de pose, produzindo mais um tipo do que uma pessoa. No caso dos pintores retratistas populares, há a reprodução da pose dura e frontal, característica dos retratos coloniais. Ademais, guardavam uma imensa preocupação com os detalhes das roupas, o que conferia um caráter deliberadamente realista ao retrato. Bustos e María Estrada, assim como outros pintores populares que permaneceram no anonimato, posicionam os seus modelos sem uma pintura de fundo, o que dá ênfase à figura retratada.

Frida Kahlo busca inspiração nestes pintores retratistas para compor os seus autorretratos. No *Autorretrato con collar* (**fig.9**), de 1933, Frida aparece representada com a pose frontal típica, conforme já registramos. O fundo é acinzentado e não há outros elementos no quadro. Podemos observar a preocupação com a representação do traje – uma blusa branca rendada, semelhante àquela representada em *El tiempo vuela* – e do adereço, um colar de pedras pré-hispânicas.

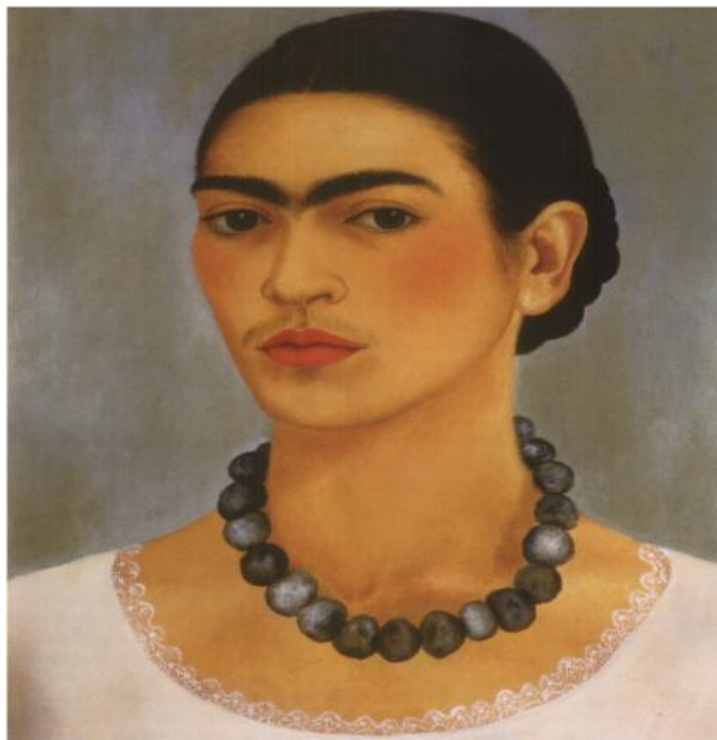


Fig.9: Frida Kahlo. Autorretrato con collar, 1933. Óleo sobre metal (34,5x29 cm). Coleção de Jacques & Natasha Gelman, Cidade do México.

Voltando à análise de *Frida Kahlo e Diego Rivera* (fig.08), a preocupação com a representação do traje nos chama a atenção, pois, pela primeira vez, Frida retrata-se com os trajes de tehuana. A saia verde longa e o xale, ou *rebozo* vermelho, são próprios aos trajes das mulheres do istmo de Tehuantepec. Nesse quadro, Frida leva ainda dois colares de estilo colonial. Os cabelos estão trançados com uma fita, formando um penteado típico das descendes de indígenas. Esse traje representado no retrato de Frida e seu esposo tornou a artista bastante conhecida nos anos trinta. Conforme a inscrição na tela nos diz, o duplo retrato foi confeccionado em São Francisco, nos Estados Unidos. Nesta época Frida e Diego passaram uma temporada no país, onde a “madame Rivera” ficou conhecida por seus trajes tipicamente mexicanos. O fotógrafo Edward Weston descreve o encontro com o casal em dezembro de 1930, na cidade de São Francisco:

(...) Fotografei Diego e sua nova esposa – Frieda – também; ela é um contraste gritante com Lupe, pequena – uma bonequinha, perto de Diego, mas boneca apenas no tamanho, pois é forte e bastante bonita (...). Vestindo traje nativo, incluindo até mesmo *huaraches*, ela causa muita empolgação nas ruas de São

Francisco. As pessoas param para olhar para ela, maravilhadas. (WESTON; Apud: HERRERA, 2011:151).

Nessa obra já observamos o diálogo entre a imagem de Kahlo nos autorretratos e sua imagem pública. Na década de 1930, o traje foi o que tornou a artista conhecida mundialmente²⁹, até mais do que suas obras. Durante sua estadia em São Francisco, o traje passou a ser copiado por algumas mulheres estadunidenses. A esse respeito, Kahlo comentou em carta a Isabel Campos: “(...) até algumas gringas me imitam e querem vestir-se de mexicanas, mas as pobres parecem nabos (...)” (KAHLO; Apud: TIBOL, 2005: 160). Em *Frida Kahlo e Diego Rivera*, a figura que representa a artista está de mãos dadas com seu esposo, ao mesmo tempo em que, com a outra mão, segura o xale de tehuana envolto em seu corpo. Sendo assim, compreendemos que nesta obra não há apenas a afirmação da identidade de Kahlo enquanto esposa do grande pintor muralista, mas ela se apresenta também como mexicana.

A partir dos anos trinta, observamos o amadurecimento da obra de Kahlo. A presença do México em seus quadros torna-se ainda mais notória. Kahlo continua a utilizar-se do realismo dos retratos populares mexicanos e das referências fotográficas para compor as figuras em seus quadros, no entanto, de maneira gradual, ela se apresenta, cada vez mais, como uma artista que retrata fantasias e cenas psíquicas. Há a incorporação de novos temas e o afastamento, embora com permanências visíveis, dos retratos realistas. Neste estilo de quadros, caracterizados por incursões psicológicas, o teor místico e sobrenatural dos ex-votos serviu sobremaneira de inspiração iconográfica para as obras de Kahlo.

1.3.2: Imagem de milagres: representar a própria vida através da iconografia dos retábulos ou ex-votos

No óleo sobre metal *Hospital Henry Ford* (**fig.10**), do ano de 1932, encontramos uma figura feminina deitada em cima de uma poça de sangue sobre uma cama de

²⁹ Entre o final da década de 1930 e início dos anos 40, Frida Kahlo já havia participado de algumas exposições de considerável repercussão internacional, como a mostra individual na Galeria Julien Levy, em Nova York, em novembro de 1939; e a exposição *Surrealismo Internacional*, organizada na Galeria de Arte Mexicana na Cidade do México, em janeiro de 1940. No entanto, os trajes acabam chamando mais atenção do que suas obras. Em 1939, a revista Vogue francesa lança uma reportagem de capa sobre os trajes e adereços de Frida. Um ano antes, a estilista Elsa Schiaparelli criou um modelo denominado “madame Rivera”, inspirado nos então considerados exóticos trajes da artista.

hospital onde pode ser lida a inscrição: “*Henry Ford Hospital – Detroit, julho de 1932*”. Essa figura feminina traz lágrimas nos olhos e as sobrancelhas unidas, característica marcante das autorrepresentações de Frida. Uma das mãos da figura deitada na cama segura uma fita vermelha que sustenta seis figuras: um caracol, um feto preso pelo cordão umbilical, um torso feminino usado em aulas de anatomia, um objeto de ferro, uma flor murcha e uma pélvis feminina. No fundo avistamos uma paisagem urbana industrializada que pode ter sido usada para demarcar o lugar onde se passaria a cena: a cidade de Detroit.



Fig.10: Frida Kahlo. Hospital Henry Ford (la cama volando), 1932. Óleo sobre metal. Coleção de Dolores Olmedo, Cidade do México.

O quadro de pequenas dimensões (30,5 x 38 cm) e confeccionado em suporte de metal em lugar de tela, mostra a influência dos ex-votos ou retábulos na obra de Kahlo. Os ex-votos, confeccionados em lâmina de metal, ligam-se a uma tradição cristão-católica de culto aos santos. Dawn Ades assim os define: “tipo de imagem pequena e rudimentar, com uma inscrição embaixo relatando o milagre obtido por intercessão da Virgem ou algum santo católico.” (ADES, 1992: 224). No México³⁰, podem ser vistos de maneira abundante nas igrejas coloniais dos séculos XVII e XIX. O ex-voto pode ser feito para cumprir diversas funções. Serve para agradecer alguma graça solicitada e recebida, mas pode ser feito anteriormente ao milagre, como uma oferenda à Virgem Maria ou ao santo de devoção. Há ainda aqueles ex-votos de sentido comemorativo e

³⁰ Não apenas no México, mas na América Latina em geral, registra-se a presença dessas imagens que remonta aos tempos coloniais até os dias de hoje.

coletivo, quando se deseja recordar alguma epidemia ou uma catástrofe natural ou não. Em todos esses casos, são feitas pinturas de pequenas dimensões em placas de metal, que Rico (1993) diz tratar-se de um primitivismo de formas e cores conjugadas a um sentimento de penalidade ou redenção. Não há uma preocupação com o caráter artístico da pintura votiva, ou seja, não são feitas para serem obras de arte.

No ex-voto, o protagonista da cena é o corpo que clama ao sobrenatural socorro, cura e/ou salvação para não padecer. Nessas pinturas, o fiel rememora a cena de padecimento, o corpo aparece em desolação na iminência de uma tragédia, mas, nos assinala Rico (1993), os retábulos não servem para inspirar compaixão, pois, ao dar testemunho do milagre, eles servem como uma maneira de inspirar força e vitalidade. A partir do ano de 1930, Kahlo passa a utilizar a iconografia dos ex-votos para compor suas telas. A aproximação com a cultura popular pode ter sido um dos fatores que motivaram o uso deste tipo de iconografia. No entanto, a ligação entre as obras de Kahlo e as pinturas votivas traz à tona a exploração de um elemento em suas obras, trata-se da representação do corpo e da relação que a artista nutria com sua própria imagem.

Durante períodos de convalescença, a artista fazia questão de sempre ter espelhos por perto. A imagem do seu rosto que aparece em seus autorretratos é, de fato, uma imagem invertida tal como seria em um espelho. Talvez a obsessão que a artista nutria por si mesma tivesse mesmo origem em seus traumas pessoais, no entanto, nos interessa compreender o uso que ela fez de sua própria imagem – o uso amplia e escapa do trauma subjetivo. Araceli Rico (1993) faz um questionamento a respeito do uso de elementos populares mexicanos em seus quadros. Rico apresenta a explicação fornecida por Teresa Del Conde de que o uso de tais elementos explicita uma inexperiência técnica, uma vez que Kahlo foi uma artista autodidata.

A meu ver, a expressão popular que existe na pintura de Frida Kahlo se dá inicialmente a partir de uma eleição prévia que ela faz respondendo a circunstâncias de dois tipos: por um lado, ao seu escasso preparo acadêmico, pois ela foi, em boa medida, autodidata. (...). O outro tipo de circunstância se refere a suas condições existenciais, sua infância e adolescência transcorridas

no ambiente provinciano de Coyoacán. (DEL CONDE, 1992:91)³¹

A explicação que Rico traz para o uso destes elementos tangenciam a busca, por parte da artista, de uma identidade cultural. No entanto, de acordo com essa autora, o uso desses elementos tem a ver com a necessidade de imprimir realismo aos quadros, assim, a fim de transmitir os dramas de sua vida “a artista recorre a este escrupuloso realismo como forma de expressão para transmitir (...), o mais diretamente possível os dramas de sua condição existencial e as paixões de sua vida de mulher.” (RICO, 1993:51). De nossa parte, pensamos que, mesmo se Kahlo tivesse utilizado a representação de si mesma para representar sua condição existencial, o que notamos, é que, em muitos momentos, a imagem de Frida, por vezes uma imagem de dor e desespero, é capaz de exprimir outros elementos que não são constitutivos apenas dela mesma. Há nesse sentido uma transcendência pela obra de arte.

No caso de *Hospital Henry Ford*, as figuras que flutuam em torno da representação de Frida na cama fazem, dentro do universo dessa artista, quase todas elas, alusão ao tema da natalidade e do aborto. O torso rosa salmão, de acordo com a artista, seria: “minha ideia para explicar o interior de uma mulher” (FRIDA; Apud: HERRERA, 2011:181); o osso pélvico (provavelmente extraído de um dos livros de medicina pertencentes à Kahlo) faz também referência ao local do corpo feminino onde se gera a vida. Para Mayayo (2008) o caracol e a flor murcha lembrariam as figuras nos livros de medicina de útero com má formação. O que sabemos a esse respeito é que, na litografia datada desse mesmo ano (1932) intitulada *Frida y el aborto* (**fig.11**), a artista se representa em pé com um feto de grandes proporções do lado esquerdo, preso por uma fita que remete ao cordão umbilical. A figura feminina está com lágrimas nos olhos e em seu ventre (impossibilitado de gerar outra vida) pode ser visto um caracol. Herrera (2011) afirma ainda que o caracol seria um símbolo da lentidão do aborto.

³¹ Livre tradução de: “A mi modo de ver, la expresión popular que existe en la pintura de Frida Kahlo, se da inicialmente a partir de una temprana elección que ella hace respondiendo a circunstancias de dos tipos: por un lado a su escaso entrenamiento académico. Como en buena medida fue autodidacta. (...). El otro tipo de circunstancias está referido a sus condiciones existenciales, su infancia y adolescencia transcurridos en el ambiente pueblerino de Coyoacán.”



Fig.11: Frida Kahlo y el Aborto o El Aborto, 1932 (32 x 23,5 cm). Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, México.

Não conseguimos identificar a peça situada no canto inferior esquerdo do quadro, o objeto de ferro mencionado. Há divergências nas interpretações em relação a ela. Para Mayayo (2008), a peça faria uma referência ao ambiente hospitalar. Rico (1993) diz ser um aparato para a fabricação dos coletes de gesso utilizados por Kahlo durante períodos de convalescença. Herrera (2011) afirma se tratar de uma representação da parte mecânica do aborto. De qualquer maneira, as peças estão ligadas à Frida, inclusive o feto, mas este está morto e não se situa mais dentro do corpo de sua mãe. Sendo assim, concordamos com as análises a respeito dessa obra que dizem tratar-se de um aborto, mas trata-se apenas do aborto sofrido por Kahlo no ano de 1932?

Hospital Henry Ford foi confeccionado logo após Kahlo ter sofrido um aborto que quase lhe custou a vida. Esta obra faz parte da série de quadros sanguinolentos compostos a partir dessa data. A fita vermelha que Frida segura em sua mão esquerda lembra uma veia e foi usada em outras composições³². Os ex-votos ou retábulos, como afirmou Ades (1992), trazem uma inscrição embaixo da cena retratada relatando o milagre ocorrido ou pretendido. Aqui não existe esta faixa que poderia trazer informações adicionais à cena visual. Em algumas pinturas votivas, há a presença de algum santo ou da Virgem no momento do milagre ou no momento em que o fiel clama pelo santo de sua devoção (**fig.12**). No entanto, estes santos ou a Virgem também não aparecem em *Hospital Henry Ford*. Nesse caso, não relatar o milagre através da escrita, não quer dizer necessariamente que ele não tenha ocorrido. Não relatar qual o milagre recebido e quem e onde o recebeu não quer dizer necessariamente que ele não tenha

³² Ver *Recuerdo* (**fig.6**) e *Las dos Fridas* (**fig.19**)

ocorrido, mas traz um caráter menos pessoal ao quadro. Sobre isso é interessante o que nos assinala Rivera sobre o uso da pintura votiva por sua esposa:

Do retábulo, desaparecem³³ o Cristo, a Virgem e os santos católicos. No lugar de um milagre qualquer, é o milagre permanente que constitui o tema da pintura. Quer dizer, o conteúdo vital sempre fluente, sempre diferente e sempre o mesmo em sua circulação venosa e sideral. Uma vida contém os elementos de todas as vidas (RIVERA, 1992: 134)³⁴.



Fig.12: Anônimo. Ex-voto. Óleo sobre tela (30,5X42 cm). Coleção Particular (fonte da imagem: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Naif, 1997).

Na figura 12, o caráter dos ex-votos ao qual nos referimos está explícito. Na imagem anônima podemos perceber a ausência de uma técnica aprimorada. Na tela acima, observamos uma ligação entre os ex-votos e as obras de Kahlo. Tal ligação diz respeito à representação de episódios que ocorreram em tempos diversos em um mesmo plano. Na figura acima observamos o momento do padecimento, a oração feita a algum santo e o milagre sendo concedido, tudo em um mesmo plano.

³³ De maneira metafórica, os santos católicos não desaparecem dos ex-votos de Kahlo, pois, em muitas representações, o corpo de Frida assume o lugar de ícones cristão-católicos.

³⁴ Livre tradução de: "Del retablo, desaparecieron el Cristo, la Virgen y los santos. En lugar de un milagro cualquiera, es el milagro permanente lo que constituye el tema de la pintura, es decir, el contenido vital siempre fluente, siempre diferente y siempre el mismo en su circulación venosa y sideral. Una vida contiene los elementos de todas las vidas."

O caráter dos ex-votos atende ao uso que Kahlo faz da sua própria imagem em dois sentidos. O primeiro deles é o fato de ser o corpo o protagonista da cena nos ex-votos, assim como nas obras de Kahlo. O fundo com poucos elementos e o corpo situado ao meio da cena, já foi visto como uma carência de técnica, mas pode também ser interpretado como uma maneira de evidenciar o corpo. O ex-voto, ao expor um corpo perecendo, possui ainda um caráter que transpõem a pessoalidade, pois a explicitação do corpo que sofreu e recebeu o milagre, causa identificação àquele que o contempla e que, por ventura, esteja necessitado de encorajamento e fé. As obras de Kahlo não possuem um teor religioso, mas a representação de seus padecimentos extrapola seu trauma pessoal provocando, assim como as pinturas votivas, identificação, pois, através da imagem de Frida, contemplamos temas de caracteres universais. As cenas milagrosas ou clementes pelo milagre apresentam uma ambiguidade no sentido, pois, ao mesmo tempo em que representam a tradição de um povo, possuem um caráter pessoal, particular. Não relatar o milagre – tal como é comum nas pinturas votivas – reforça ainda mais esse caráter pessoal/coletivo do retábulo.

Hospital Henry Ford pode ter sido composto tendo como base a experiência do aborto sofrido em 1932, mas não nos remete apenas a essa experiência pessoal, pois traz para as artes oficiais um tema pouco abordado. O aborto traz também uma contradição em sua natureza. Vida e morte coexistem e estão muito próximas. Espera-se a vida que viria através do nascimento, mas essa expectativa é frustrada com a morte do feto. É o corpo de Frida que padece ensanguentado na cama, mas não entendemos essa obra como uma transcrição literal do aborto sofrido, pois, a cena representada através da iconografia do ex-voto torna-a anônima. Não é apenas o milagre da sobrevivência de Kahlo que está retratado, assim como também não é apenas a perda de seu filho. A representação do tema do aborto através da iconografia dos retábulos dá a este tema, considerado tabu³⁵, uma dimensão pública.

1.3.3 O diálogo com a cultura pré-hispânica

³⁵ Nesse ponto nos apoiamos em Mayayo (2008), quando esta autora chama a atenção para o fato de ser o aborto ainda um tema velado em nossa sociedade, sendo que a dor da perda é restrita à esfera do privado. Não há rituais que permitam chorar a perda pelo aborto. No contexto cultural em que Kahlo se formou, o aborto era ainda motivo de vergonha e horror, pois era símbolo da incapacidade de cumprimento do papel que se esperava da mulher: o de procriação.

No **Autorretrato con trenza (fig.13)** de 1941, Frida surge no primeiro plano sobre um fundo de tons pastéis escurecidos com os cabelos trançados com fita vermelha (um tom de vermelho pouco vivo, diferente do tom usado em outros quadros). O cabelo trançado, as caveiras e restos mortais que aparecem em seu colar remetem à figura da deusa Coatlicue. Udall (2000) chama a atenção para o penteado e para a folhagem que envolve o ombro nu da figura de Frida. Segundo esse autor, tais elementos se ligam aos ritos astecas da fertilidade, situações em que se tirava a pele de uma mulher e, depois, a mesma era decapitada para simbolizar o rejuvenescimento da natureza. Frida Kahlo e seu esposo eram conhecedores e colecionadores de arte pré-hispânica. Com toda a certeza, a artista tinha conhecimento da estátua pré-hispânica que representa a deusa da vida e da morte na mitologia asteca. Nessa estátua, é evidente o cabelo trançado em forma de serpente, que alcança o topo da cabeça. Ainda, há caveiras no colo da estátua da deusa asteca Coatlicue. O uso que a artista fazia das joias e do traje de tehuana é visto como uma maneira de adesão a *mexicanidad* que valorizava o próprio, o autóctone. No entanto, em *Autorretrato con trenza*, ela transcende o uso dos adereços e incorpora a deusa Coatlicue. A pintura é, então, uma apropriação da imagem da deusa, que se serve da figura de Frida Kahlo, que, ao mesmo tempo, a incorpora e sobrepõe. Conforme já mencionamos, Frida representa, para além dela mesma, elementos e ideias do universo político e cultural com o qual interagiu, assim, podemos dizer que, nesta representação de Frida como Coatlicue, há uma incorporação do passado pré-hispânico.

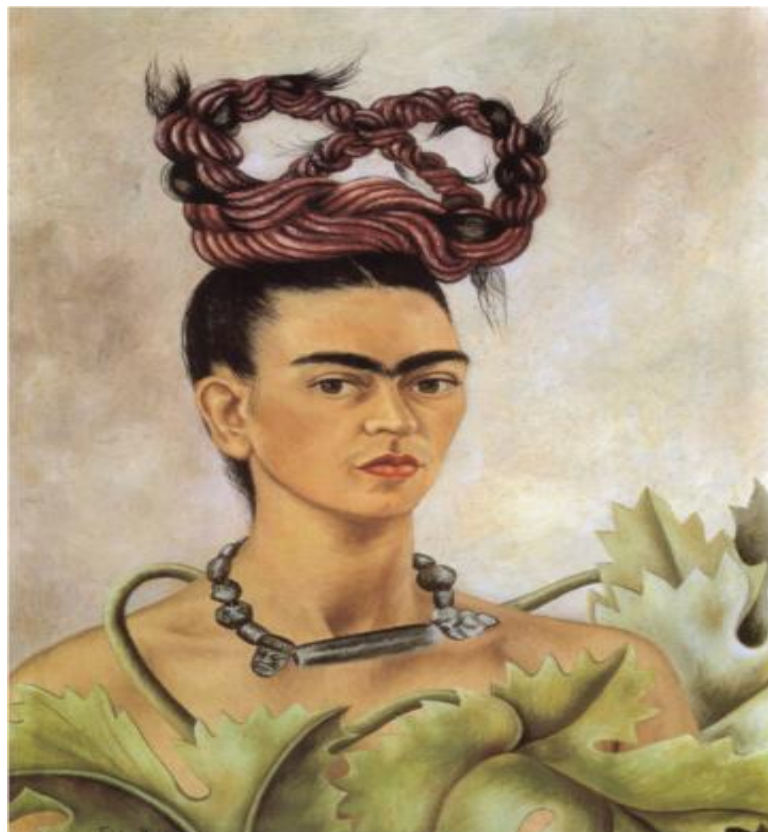


Fig13: Autorretrato con trenza, 1941. Óleo sobre masonite, 51x38,5 cm. Coleção Jacques & Natasha Gelman. Cidade do México

O quadro *Mi nana y yo* (**fig.14**), de 1937, foi elaborado em óleo sobre metal e, tal como outras obras de Kahlo, dialoga com a iconografia dos ex-votos por meio do suporte utilizado, do pequeno tamanho do quadro e da faixa situada na parte inferior da obra. Como acontece em *Mi nacimiento* (**fig.7**), a faixa que deveria trazer a inscrição relatando o milagre desejado ou concebido, traz apenas o título da obra e a data.

Ao centro do quadro, podemos ver uma nutriz de cabelos soltos, pele escura e usando uma máscara. A ama-de-leite, com os fartos seios à mostra amamenta uma Frida com a cabeça adulta e o corpo de criança. De um dos seios da nutriz, minam duas grossas gotas de leite e, do outro, que alimenta Frida, glândulas e ductos mamários são colocados em evidência, estão descobertos. O céu azul escuro, ao fundo, parece representar o momento de uma paisagem e há, de fato, gotículas caindo, mas essas não parecem ser de chuva e sim de leite. Há ainda, em segundo plano, uma folhagem e dois galhos secos de cada lado do quadro.



Fig.14: Frida Kahlo. Mi nana y yo, 1937. Oleo sobre metal (30,5x37 cm). Coleção de Dolores Olmedo, Cidade do México.

A cena retratada nessa obra lembra as representações da Virgem amamentando o filho. Mayayo (2008) observa que essa simbologia não é apenas cristão-católica, mas refere-se também às representações egípcias de Isis amamentando Hórus. Os robustos braços da índia envolvem a Frida criança maternalmente, mas há elementos desconcertantes na cena, o que a afasta das representações de Maria a alimentar o menino Jesus. O rosto da *nana* está coberto por uma máscara de pedra escura da região de Teotihuacán, utilizada em rituais funerários. Este tipo de máscara era colocado sobre o rosto do morto antes dele ser cremado³⁶. A figura de Frida também causa desconforto ao observador, pois, contrariando as representações católicas do menino que suga docemente o seio que lhe é oferecido, Frida traz a expressão dura comum em seus

³⁶ Entre os *mejicas*, o destino do corpo e da alma dependia do tipo de morte sofrida e da sua função em vida. Os guerreiros mortos em combate e as mulheres que morriam no parto, por exemplo, eram considerados privilegiados e escolhidos por Tláloc, deus da água e da chuva e, por isso, desfrutariam de imensa alegria nos palácios solares, tendo, no além, uma vida cheia de tranquilidade. Seus corpos eram enterrados. Os governantes eram enterrados em câmaras subterrâneas, o seu corpo ficava rodeado de pertences de valor. Junto com estes governantes eram enterrados os seus melhores empregados e algumas de suas esposas, que, por vontade própria, o seguiriam para o além. Existiam ainda os funerais em que os indivíduos eram cremados. Neste caso, os cadáveres eram enfeitados com papéis e plumas e, em seus rostos, colocavam-se máscaras que podiam ser esculpidas em pedras ou de mosaico de turquesas. Enquanto o corpo era consumido pelas chamas, entoavam-se cantos fúnebres. (RUIZ, 1986)

autorretratos, que confere ao rosto o aspecto de máscara. Além disso, o fato de representar-se com corpo de criança e rosto de adulto causa estranheza em quem observa a cena, esperando uma cena convencional de amamentação. Não percebemos nenhuma satisfação por parte da lactante ou da criança que é amamentada.

Muitos autores, entre eles Kettenmann (2006), analisam a obra como uma referência direta ao fato de ter sido nossa artista amamentada por uma ama indígena, pois sua irmã Cristina nasceu apenas alguns meses após o nascimento de Frida e, por esse motivo, sua mãe não pode amamentá-la. Essas interpretações são baseadas principalmente na seguinte afirmação de Kahlo:

Minha mãe não pôde me amamentar porque quando eu tinha onze meses de nascida, nasceu minha irmã Cristina. Alimentou-me uma ama a quem lavavam os peitos toda vez que eu ia sugá-los. Em um dos meus quadros, eu estou com cara de mulher adulta e corpo de menina, enquanto dos seus seios o leite cai como se fosse do céu³⁷. (KAHLO; Apud: MAYAYO, 2008:164).

Dessa forma, a máscara sobre o rosto da *nana* seria uma alusão à fria relação estabelecida durante o aleitamento. Ainda de acordo com essa análise, a pintora trata aqui de suas raízes étnicas, através da evidência de suas origens indígenas. Frida estaria se alimentando da ascendência indígena. Diferente do que ocorre em *Autorretrato con trenza*, em que a figura de Frida, de uma maneira mais aparente, incorpora o passado pré-hispânico, nesta lâmina, poderia ser dito que sua figura alimenta-se desse passado. No entanto, ao observarmos mais detalhadamente a obra, notamos acima dos “olhos” da máscara, as unidas sobancelhas tão características das representações da figura de Frida. Em *Hospital Henry Ford*, a representação da artista sobre a cama traz o mesmo tipo de cabelo da *nana*. Há outras autorrepresentações em que a artista é retratada com esse modelo de cabelo³⁸. É interessante lembrar ainda que representar o próprio rosto

³⁷ Livre tradução de: “Mi madre no me pudo amamentar porque a las once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimento una nana a quién lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos. En uno de mios cuadros estoy yo, con cara de mujer grande y cuerpo de niña, en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la leche cae como del cielo.”

³⁸ A este respeito ver a obra *Autorretrato con el pelo suelto*, 1947 (fig.36)

com uma máscara também não é novidade nas obras de Kahlo³⁹. Sendo assim, Kahlo estaria duplamente representada nesta tela⁴⁰.

O que significaria então, essa dupla representação? Frida estaria alimentando a si mesma? Essa hipótese não seria completamente descabida no universo de Kahlo. Basta lembrarmos-nos de *Mi nacimiento*, tela em que não podemos saber quem é a parturiente: a mãe da pintora ou ela própria. É importante lembrarmos que, em seu diário, ela se refere a si como “a que deu a luz a si mesma...”. Caracterizamos isso como a fantasia da autoctonia, logo, se em seus quadros, ela se representa parindo a si mesma, não seria estranho que também amamentasse a si mesma. No entanto, neste trabalho, consideramos que a complexa relação entre Kahlo e sua própria imagem merece ser problematizada e não ser considerada como mera transposição da imagem do espelho para o quadro. Nesse sentido, compactuamos com Carlos Fuentes, na introdução ao diário de Frida, quando ele afirma que a artista representa o México, notoriamente o México revolucionário em suas obras:

O México é um país feito por suas feridas (...). Nossos corpos estão partidos ao meio (...). Nascida com a revolução, Frida Kahlo tanto reflete como transcende o evento central do México no século XX. Ela o reflete em suas imagens de sofrimento, destruição, chacina, mutilação, perda, mas também nas imagens de humor e de alegria, que tanto marcaram sua vida penosa. (FUENTES, 2008:09 – 10)⁴¹.

Sendo assim, em *Mi nana y yo*, compreendemos que as figuras de Frida seriam uma metáfora da nação mexicana. Continuaremos a análise dessa obra no tópico a seguir que pretende problematizar a exposição do corpo como metáfora, em seus vários aspectos, inclusive no sugerido por Carlos Fuentes: o corpo como metáfora da nação.

³⁹ Ver em anexo *La mascara, 1945 (anexo VII)*

⁴⁰ Há outras análises que admitem a representação da ama como sendo uma representação da própria artista. A este respeito ver Abreu (2008), Mayayo (2008), Herrera (2011).

⁴¹ Livre tradução de: “México es un país hecho por sus heridas. (...). Nuestros cuerpos están partidos por la mitad (...). Nacida con la Revolución, Frida Kahlo, simultáneamente, refleja y trasciende el evento central del México en el siglo XX. Lo refleja en sus imágenes de sufrimiento, destrucción, sangre derramada, mutilación, pérdida, pero también en la imagen de humor, alegría, broma, que tanto distingue a su dolorosa vida.”

1.4. O(s) corpo(s) como metáfora

Os estudiosos da obra de Frida Kahlo, de uma maneira geral, não deixam de assinalar a presença de uma grande quantidade de representações do corpo em sua obra. Não poderia ser diferente, visto que grande parte das obras de Kahlo é composta por autorretratos ou, como preferimos chamar aqui, autorrepresentações. Preferimos este termo ao invés de autorretratos, pois esperamos que este último nomeie representações onde há, se não apenas o rosto do artista, uma representação dele. No caso de Kahlo, a presença dela em suas obras é marcante e dá-se através de símbolos que nem sempre referem-se diretamente ao rosto da artista. Vimos anteriormente que, em *Mi nana y yo*, a ama índia faz uma referência à figura de Frida, mas seu rosto não aparece. Em *Lo que el agua me ha dado* (**fig.26**), há vários elementos que fazem menção à artista, mas o seu rosto também não está presente. Existem ainda as obras já mencionadas em que o vestido de tehuana substitui a imagem da pintora. Entre estas produções pictóricas autorreferenciais, as que chamam nossa atenção são aquelas em que o corpo de Frida é retratado.

Herrera (2011) nos fala a respeito da obsessão que Kahlo teria com seu próprio corpo. Dentro dessa perspectiva, a obra de arte seria para a artista uma maneira de catarse. Ela precisava reconquistar o corpo ferido após o acidente de 1927 e, por isso, a grande quantidade de representações que referem-se ao corpo. Sobre a presença do corpo na pintura de Kahlo, Rivera (1992) afirmou ter sido sua esposa a única na História da Arte a dizer a verdade biológica sobre o que sentia. De fato, nas obras de Kahlo, a representação do corpo é marcada sempre por um realismo de formas. Partes da anatomia interna e externa do corpo humano são retratadas em figuras de um realismo desconcertante. No entanto, apesar de acreditarmos que a pintura pode ter sido para Kahlo uma maneira de realizar sua catarse em vistas de sua biografia trágica, entendemos que o corpo foi uma metáfora para representar temas que, saídos dos pinceis da artista, deixam de ser apenas privados e pessoais. Ao dizer a verdade biológica sobre si mesma, as representações do corpo de Frida relacionam-se com temas de amplitudes coletivas. Dessa maneira, a metáfora do corpo é uma importante categoria de análise de suas obras, pois é através dele que conseguimos alcançar a duplicidade da identidade em Kahlo que é política e subjetiva. É subjetiva, pois através da

representação de si mesma, a artista reinventa-se, reelabora-se. Portanto, a representação de seu corpo é também a metáfora da nação mexicana. Neste item, algumas interpretações sobre o corpo em suas obras serão brevemente apresentadas, para, no item seguinte, adentrarmos no que chamamos de “corpo político”. O capítulo II é que lidará de maneira mais enfática com a questão do corpo em Kahlo.

Na introdução ao seu livro de 1993, a historiadora mexicana Araceli Rico aponta que o corpo é a maneira preferida das mulheres para investigar os problemas da arte, pois, para esta autora, a imagem do corpo é uma das pedras angulares do pensamento feminino, expressa através da linguagem escrita ou da imagem, no caso da pintura: “a linguagem da mulher quando se expressa pela palavra, como na literatura, ou pela imagem, como na pintura, participa de uma realidade específica e concreta: a imagem do corpo.” (RICO, 1993:18)⁴². Ainda dentro dessa perspectiva, Rico assinala que Kahlo recorre à imagem do corpo, pois este é o lugar de referência mais rico que se tem, pois é através dele que ressoam os fenômenos externos. Dessa maneira, compreendemos que as imagens do corpo de Frida representam fenômenos externos. É através dele que, em suas produções autorreferenciais, são investigados não apenas problemas de ordem pessoal, mas também problemas ligados à política, cultura e estética.

Mi nacimiento e *Hospital Henry Ford* trazem a representação de corpos femininos. Nessas obras o **corpo feminino** aparece em padecimento. Em *Mi nacimiento* é importante lembrar que as representações femininas são três. Além da mãe com a cabeça coberta e do feto que tem o rosto de Frida, há ainda o quadro da Mater Dolorosa posicionado acima da cama. Analisando a posição dessas três figuras no quadro, observamos que elas estão alinhadas, além de serem as únicas personagens da cena. Já registramos que, para essa obra, é possível a interpretação de que a mãe seria a própria Frida, mas a cabeça coberta pelo lençol torna essa parturiente anônima, não sabemos ao certo quem é. Sendo assim, podemos admitir a possibilidade que a mãe nessa cena seja a Virgem que chora no quadro pela morte do filho. Isto é admissível, se pensarmos ainda no grande uso feito por Kahlo de motivos cristão-católicos. No capítulo próximo, veremos que as representações do feminino nas obras dessa artista, relacionam-se com a terra *madre* em uma alusão ao México.

⁴² Livre tradução de: “el lenguaje de la mujer, cuando se expresa por la palabra, como en la literatura, o por la imagen, como en la pintura, participa de una realidad específica y concreta: la imagen del cuerpo.”

Uma obra bastante enigmática de nossa artista é *Autorretrato con pelo corto* (**fig.15**) de 1940. Nela observamos a figura de Frida sentada em uma cadeira ao centro da tela sobre um fundo em tons pastéis acinzentados. Não há outro objeto além da cadeira. O que vemos é a inscrição na parte superior do quadro: “*Mira que si te quisé, fué por el pelo,/Ahora que estás pelona, ya no te quiero*”. Abaixo da inscrição há a representação de uma partitura musical, lembrando que os dizeres fazem parte de uma canção pertencente ao cancionero popular mexicano. Os dizeres parecem ser compostos pelos cabelos que abundam em toda a cena. Estão por todo o chão, presos à cadeira e no colo de Frida, onde estão postas as suas mãos que trazem uma tesoura indicando que o cabelo foi recentemente cortado. Essa obra chama atenção, pois Frida teria se despedido dos habituais trajes compostos por saias longas e muitas joias. O cabelo, outro atributo marcadamente feminino, está espalhado por todo o chão e não solto sobre os ombros ou presos em elaborados penteados. Ao invés disso, Frida está vestida com largas roupas masculinas. Em uma contraposição ao corpo feminino, representado em diversas situações, o corpo, através do traje, se masculiniza. No entanto, apesar de estar vestida com roupas masculinas, Frida leva ainda brincos e sapatos femininos, o que poderia encaixar esta obra em outro tipo, que seria o corpo híbrido, pois, ao contrário do que muitas interpretações sobre esse quadro trazem, Frida não abre mão totalmente dos atributos femininos aqui. Masculino e feminino convivem nesta representação.



Fig.15: Frida Kahlo. Autorretrato con pelo corto, 1940 (40x28 cm). Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna, Nova York.

Entendemos como representações do **corpo híbrido**, aquelas em que Frida aparece representada como a fusão de elementos diversos, por vezes antagônicos. Em *Raíces* (**fig.16**), de 1943, Frida é representada deitada sobre uma paisagem de solo gretado. Sua cabeça parece apoiada em uma almofada e ela leva o traje de tehuana. Do seu corpo saem os galhos de uma folhagem que parecem estar enraizados no corpo, mais especificamente, no coração de Frida. O seu peito está aberto e dentro dele pode ser visto a mesma paisagem sobre a qual Frida está deitada. Nesta representação, Frida não se constitui apenas de “carne e ossos”, mas é feita do mesmo material que o solo e a planta e esta, por sua vez, parece estar se alimentando do sangue de Frida, ou seria a planta que alimenta as veias da figura?



Fig.16 Frida Kahlo. *Raíces*, 1943. Óleo sobre tela (30,5x49 cm). Coleção Particular

Em *El venadito* ou *El venado herido* (**fig.17**), o corpo representado é de um animal, no entanto, o rosto é de Frida. Mais uma vez há uma fusão do corpo de Frida com outro elemento. Algumas análises⁴³ dizem ter sido o quadro uma maneira que Kahlo encontrou para expor suas dores e comunicar que estava ferida pela vida. Admitindo essa análise, percebemos mais uma vez o uso do corpo para dialogar com o mundo exterior.



Fig.17: Frida Kahlo. *El venadito* ou *El venado herido*, 1946. Óleo sobre masonite (22,4x30 cm). Coleção de Carolyn Farb Houston, Texas.

De acordo com o que já afirmamos anteriormente, a artista faz-se presente em muitas de suas obras sem que haja a representação direta de seu corpo e/ou rosto. Em *Lo*

⁴³ A este respeito ver Kettenmann (2006)

que el agua me ha dado, há duas claras alusões à Frida, pelo menos. A primeira delas são os pés que estão representados como se vistos da perspectiva de quem está imerso na banheira. Inferimos que Frida estaria tomando banho enquanto lhe vinha à mente as imagens representadas dentro da água. A outra referência à artista é o vestido de tehuana imerso na água. Os pés representados estão refletidos na água. O pé direito apresenta uma fissura que dá a impressão de quebraçura.

As representações de dor e sofrimento abundam na obra de Kahlo. O **corpo doente**, ferido, dilacerado, quebrado aparece em vários de seus autorretratos. Talvez o mais conhecido deste tipo de representação do corpo seja *La columna rota* (**fig.18**), de 1944. Mais uma vez, Frida se representa tendo como fundo uma paisagem de solo gretado e céu azul escuro. A figura de Frida traz o cabelo solto e tem à mostra uma coluna jônica com várias quebraçuras ao longo da extensão. A coluna é representada como a causadora da ferida, sustenta o corpo ferido, com vigor, ao mesmo tempo em que demonstra a sua fragilidade diante da possibilidade de dilaceração. Há vários pregos pelo corpo, inclusive no rosto que aparece mais uma vez com a expressão dura e imóvel e, através dele, não poderíamos notar a dor a não ser pelas lágrimas que vertem dos olhos e dos vários pregos espalhados pela face. Ao olharmos para esta tela, rapidamente percebemos a dor que é transmita, porém quem nos comunica essa dor não é o rosto e sim o corpo. O corpo dilacerado, na iminência da morte, conta a história de desespero por ele protagonizada. Algo semelhante ocorre em *Hospital Henry Ford*. Não são as lágrimas no rosto da diminuta Frida na cama de hospital que nos revelam a dor. É o corpo contorcido, muito pequeno para suportar o sofrimento, que toma a cena.



Fig.18: Frida Kahlo. La columna rota, 1944. Óleo sobre masonite (33x43 cm). Coleção de Dolores Olmedo, Cidade do México.

O frágil corpo de Frida em suas obras nos conta muito a respeito dela mesma, mas é também nele e através dele que podemos ver externalizadas, de maneira subjetiva, as interpretações a respeito das concepções políticas, culturais e artísticas de uma nação às voltas com um novo modelo político emergido após o levante armado de 1910.

1.5 O corpo mexicano

Em *Mi nana y yo*, já admitimos anteriormente, há o rosto coberto por uma máscara que pode ser o rosto de Frida, sendo assim, ela assumiria o lugar da ama-de-leite. Já dissemos também que nessa tela, há uma referência às representações da Virgem a amamentar o menino Jesus. No entanto, já vimos, não são todos os elementos que aludem à cena cristã. Mayo (2008) chama a nossa atenção para o aspecto da

figura da *nana*: forte, fecunda, de pele escura e seios volumosos, ressaltando a semelhança dela com as representações da Mãe Terra.

Dessa forma, em *Mi nana y yo*, a lactante – que já assumimos a possibilidade de tratar-se de Frida – seria um arquétipo da terra que nutre, o que poderia ser também um arquétipo da terra mexicana, que, neste caso, foi incorporada pela figura de Frida. Sendo assim, Frida é, ao mesmo tempo, a ama índia, mas também o próprio México que a alimenta.

No período em que Kahlo pintou grande parte de suas obras (1930 – 1950), já dissemos, o México estava passando por um período de revisão de sua identidade nacional e precisava de imagens e símbolos que representassem a nação mexicana que emergiu após o processo revolucionário de 1910. Muitos foram os trabalhos sociológicos e antropológicos a respeito. Pretendia-se introjetar *los de abajo* no discurso de identidade nacional. A arte e a educação tiveram importante papel na construção dessa identidade que visava abarcar um número maior de setores da população.

Ganharam muita força a questão indígena e a mestiçagem. Obras como *Forjando Pátria* do antropólogo Manuel Gamio, publicada em 1916, foram importantes para a valorização dos povos pré-hispânicos e para a valorização da arte destes povos. O antropólogo empreendeu na década de 1920 dois projetos que contribuíram para a valorização dos indígenas mexicanos: uma pesquisa etnográfica da população do vale de Teotihuacán e as escavações e restaurações desta cidade. Em suas pesquisas, Manuel Gamio observou que a situação da população indígena havia piorado muito após a independência e concluiu que a solução para o problema indígena seria a incorporação destes ao México moderno. Havia ainda outra corrente que propunha soluções para o “problema índio”, essa corrente propunha a assimilação, ou seja, reunir todos os povos indígenas em outra nação.

Apresentar essas correntes ideológicas que versavam sobre a questão indígena é importante, pois o debate sobre a identidade nacional mexicana neste período é acalorado, pela forma de se relacionar com os índios. Os artistas deste período vão se valer muito dessas discussões para comporem suas obras. Nas palavras de Octávio Paz: “A revolução revelou-nos o México, ou melhor, deu-nos olhos para enxergar. E deu olhos aos pintores. (...)”. (PAZ, 1976:134.). O passado pré-hispânico se torna a maior justificativa cultural da nacionalidade mexicana e a arte passa a ter o papel social de redimir os indígenas.

O muralismo⁴⁴ é o movimento artístico mexicano mais emblemático do século XX. Apresenta-se como movimento crítico do capitalismo, sobretudo da exploração do trabalhador. Pode-se dizer que o muralismo cumpriu com o papel de arte nacional e procurou, ao menos nas artes visuais, redimir o indígena. Buscaram recontar a História Mexicana através dos marginalizados ou vencidos, ao colocar em seus murais figuras indígenas ocupantes do lugar de heróis. Essa valorização da cultura autóctone não conseguiu resolver os conflitos entre esses povos. Na opinião de Vasconcellos:

É necessário ressaltar que, ao promover o patrimônio das culturas indígenas e populares, o Estado converteu realidades locais em abstrações político-culturais, em símbolos de uma identidade nacional em que foram diluídos os conflitos e as particularidades, em nome de uma História de versão oficial. (VASCONCELLOS, 2007:35)

Sabendo disso, podemos pensar em uma perspectiva inversa a esta que já apresentamos. Podemos considerar que a Frida que está sugando os seios da índia esteja representando o México. Nesse caso, a cultura indígena alimenta a nação. No entanto, a representação do indígena aqui não se dá de maneira romaneada tal como ocorre em algumas pinturas de Rivera⁴⁵, pois a ama índia usa uma máscara funerária. Contextualizando o quadro com o período em que se estava pensando o índio no México e o descaso com que os indígenas eram tratados, pode-se notar que, saindo do plano pessoal, Frida faz uma crítica social. Ao colocar uma máscara mortuária no rosto da índia, a artista representa o anonimato em que os indígenas foram postos na arte e na História oficial, bem como o descaso com que foram tratados ao longo de toda a História mexicana. O anonimato da índia faz referência também às vertentes ideológicas que tentavam transformar etnias diferentes em representações simplificadas.

Em *Raíces* (**fig.16**), também há uma íntima relação entre Frida e a terra mexicana. A paisagem gretada, onde Frida está deitada, pode ser vista também dentro do corpo de Frida que, por sua vez, está enraizado no solo. Há ainda outra interpretação possível. Frida nesta obra aparece vestida com os típicos trajes de tehuana,

⁴⁴ O diálogo entre as obras de Frida Kahlo e o movimento muralista será apresentado com maior profundidade no próximo capítulo.

⁴⁵ A este respeito, ver o quadro *Dia de Flores* (**anexo VIII**)

representantes do nacional⁴⁶. Dessa maneira, entendemos que a paisagem gretada, na verdade fragmentada, faz parte do corpo mexicano, aqui representado pelo corpo de Frida.

Em *Las dos Fridas* (**fig.19**), o corpo de Frida, também é utilizado como metáfora da nação mexicana. O óleo sobre tela possui dimensões atipicamente grandes se comparada aos demais quadros de Frida (173,5 x 173 cm). O quadro é um autorretrato duplo e, ao fundo, encontramos a paisagem sombria e fragmentada que se faz presente em outros quadros de Kahlo. As duas figuras femininas representadas na tela estão sentadas sobre uma bancada e não há nenhum outro móvel ou adereço na cena, de maneira que a imagem das duas mulheres de mãos dadas ocupa praticamente todo o espaço dentro da tela, o que faz com que, ao observarmos a imagem, nossa atenção dirija-se automaticamente para esta representação dupla. É interessante assinalar aqui o desdobramento do corpo em um “outro” externo que é também o mesmo.

Os corações das duas figuras retratadas estão à mostra. O coração da figura da direita está descoberto, ou aberto. As duas figuras estão de mãos dadas e interligadas por uma fita vermelha que sai do coração de uma das Fridas e chega ao coração de outra, o que nos faz pensar que esta fita seria uma veia. Desta forma, as duas figuras compartilham do mesmo sangue, pois representam a mesma pessoa. A figura da direita traz o famoso traje de tehuana. Nas análises por nós consultadas⁴⁷ a respeito desta tela, há concordância e não há motivo para duvidar de que o traje da direita é tipicamente popular no México do início do século XX. Já a roupa usada pela Frida situada à esquerda é motivo de discordâncias nas análises a respeito desta obra.

Semelhante ao que acontece com outras telas, as interpretações a respeito desta traz a tona a vida pessoal da artista. “Pouco depois de se divorciar de Diego Rivera, Frida Kahlo terminou um autorretrato composto por duas personalidades diferentes. Neste quadro, ela trata as emoções envolvidas na separação e na crise matrimonial.” (KETTENMANN, 2006; p. 53). De acordo com este tipo de análise, a Frida que leva um vestido europeu representaria a Frida que havia sido abandonada por Diego, pois, além de levar um traje europeu, o que causaria um desagrado ao seu amado, ela está

⁴⁶ A partir dos anos trinta, principalmente após a estadia nos Estados Unidos, a artista utilizava o traje típico das mulheres do istmo de Tehuantepec para afirmar a sua identidade mexicana.

⁴⁷ Vejam-se as obras: HERRERA, Hayden. *op. cit.* (p. 170); MAYAYO, Patrícia. *op. cit.* (p. 129); KETTENMANN, Andrea. *op. cit.* (p. 52) e RICO, Araceli. Frida Kahlo. *Fantasia de un cuerpo herido*. Cidade do México: Plaza y Valdés, 1993. (p. 114)

com o coração aberto e sangrando. Outras análises costumam ressaltar ainda as origens mestiças da pintora. A Frida que leva o traje de tehuana simbolizaria as raízes mexicanas de Kahlo, enquanto a Frida que veste um suposto traje europeu representaria as origens europeias da artista. Desta forma, mais uma vez, Kahlo estaria discutindo sua identidade étnica. Como já foi dito, é difícil (e talvez errôneo) admitir uma interpretação ou outra, pois a obra desta artista, assim como a obra de arte em geral, é polissêmica. No entanto, o que podemos perceber mais uma vez é que o autorretrato representa um registro de memória e de reinvenção da identidade da própria pintora através deste registro.

Como já afirmamos anteriormente, trata-se de um autorretrato duplo. Kettenmann (2006), afirma tratar-se da representação de uma personalidade dupla. A ideia de oposição é sempre trazida à tona nas interpretações deste quadro. Segundo estas interpretações seriam duas mulheres distintas e opostas representadas no quadro: Frida amada/Frida repudiada; Frida mexicana/Frida europeia. Apesar dessas interpretações serem comuns, não encontramos elementos que corroborem para a ideia de oposição entre estas figuras. Ao contrário, além de estarem de mãos dadas, assim como em *Recuerdo*, as figuras estão ligadas por uma linha vermelha que se liga ao coração de uma das Fridas.

Para entendermos a relação entre estas duas figuras, é importante buscar o significado dos trajes levados por essas duas Fridas. O vestido da figura da direita, já foi dito, não abre espaço para discordâncias. As hipóteses mais comuns sobre o vestido da esquerda são de que se trata de um traje inglês do período vitoriano ou de que se trata de um traje do México colonial. Outra hipótese, que é mais ou menos uma articulação entre as duas anteriores, é a de que seria um traje europeu utilizado no México do período colonial.

De acordo com Alison Lurie (1997), no final do período vitoriano, o ideal de beleza feminino passa a ser aquele de mulher alta, forte e, para obedecer a esse padrão, as mulheres passam a utilizar-se de “blusas com mangas imensas bufantes para aumentar os ombros, golas altas para elevar e apoiar o queixo e saias pesadas” (LURIE, 1997; p.85). O vestido usado pela Frida da esquerda apresenta algumas características da segunda fase da era vitoriana. O corpo coberto de renda, as mangas cheias e, principalmente, o pescoço rendado e coberto são características de vestidos femininos usados pelas mulheres da Inglaterra e da América do Norte no final do século XIX e

início do século XX. Precisar se este traje é uma influência inglesa ou francesa, ou até mesmo dos vizinhos da América do Norte, é tarefa árdua e foge ao nosso intuito, mas o que podemos afirmar certamente é que este traje foi bastante utilizado pelas mexicanas, mas não exatamente no período colonial e sim durante os anos do governo do ditador Porfírio Díaz.

Entender a origem deste traje, nos leva a uma descoberta a respeito da relação entre as duas figuras da tela. Não são personalidades opostas, mas mulheres que pertencem a épocas diferentes. Assim como em *Recuerdo*, a construção da identidade da artista se dá através da articulação passado/presente. A elucidação a respeito da vestimenta utilizada pela Frida sentada à esquerda nos ajuda a compreender que no quadro não estão representadas duas personalidades opostas, mas mulheres de épocas diferentes que, além de possuírem o mesmo rosto, compartilham do mesmo sangue.

Analizando as fotografias da pintora que estão hoje disponíveis no livro: *Frida Kahlo: suas fotos* (MONASTERIO, 2010), percebemos que a vestimenta era utilizada pelas mulheres pertencentes à família de Kahlo. Mayayo (2008) chama atenção para a semelhança entre o vestido da Frida à esquerda e o vestido de noiva utilizado por Matilde Calderón, mãe da artista, em fotografia de seu casamento. Mas, além desta referência ao traje, encontramos no livro acima mencionado, várias fotografias de Matilde Calderón e suas irmãs utilizando um traje praticamente idêntico àquele retratado em *Las dos Fridas*.

Sendo assim, entendemos que as Fridas vestidas com trajes de épocas distintas, personificam não apenas duas raízes étnicas diferentes, mas dois momentos distintos da História mexicana: o período porfirista e o momento revolucionário. A Frida representada à esquerda do quadro guarda diferenças em relação à Frida da direita que vão além da vestimenta. A figura que leva um traje de cor branca possui também a pele mais clara e os traços mais delicados em relação à figura que está usando o traje de tehuana. Desta forma, as duas Fridas não representam dois retratos no sentido estrito do termo, mas representam, além de dois momentos na História mexicana, dois grupos sociais distintos, ou, melhor dizendo, dois estereótipos. A vestimenta de cor branca nos permite identificar uma crioula, mexicana de ascendência europeia, enquanto que a Frida que leva o traje de tehuana seria a representação de uma mestiça.

Não podemos afirmar com exatidão que a pintora tinha a intenção de discutir a respeito da mestiçagem nesta ou em outras obras, ou se apenas buscava na obra de arte

uma forma de catarse, mas, de qualquer maneira, ao registrar seu corpo, Kahlo utilizava-se de símbolos que dizem respeito não apenas ao seu universo particular, mas se inscrevem no bojo de um projeto nacional de revisão da identidade mexicana. Desta forma, a construção da identidade individual não se restringe apenas a um ato subjetivo e particular e sim dialoga com discursos contemporâneos à confecção da tela. Ao tentar reinventar-se buscando as próprias origens – é importante lembrar que a própria artista possuía ascendência europeia e indígena, Kahlo discute também com o projeto nacionalista abraçado por intelectuais e artistas mexicanos no período revolucionário mexicano.

Utilizando-se de sua própria imagem, Kahlo representa em *Las dos Fridas*, duas perspectivas distintas a respeito da identidade mexicana: a perspectiva pós-colonial de que os descendentes diretos de espanhóis é que representavam a nação mexicana e a perspectiva pós-revolucionária que passa a valorizar o mestiço, o indígena como constituidores da verdadeira identidade nacional.



Fig.19: Frida Kahlo. Las dos Fridas, 1939. Óleo sobre tela, 173,5x173 cm. Museu de Arte Moderna. Conalculta-Inba, México.

Além de dialogar com os ideais nacionalistas em voga, percebemos que a representação do corpo aqui, é capaz também de questionar a respeito das contradições trazidas por este projeto de “valorização” do autóctone. Tal projeto mascarou as contradições internas existentes na revolução e na sociedade mexicana. As correntes que versavam sobre o indigenismo e a valorização do autóctone traziam, implicitamente, tendências neocoloniais. José Vasconcelos, por exemplo, ao mesmo tempo que defendia que o verdadeiro mexicano era o indígena e que estes deveriam ter a sua história contada nos murais dos prédios públicos, proibia o ensino em línguas indígenas. Esse projeto mostra a necessidade de integrar estes grupos marginalizados à nação mexicana moderna, pois seriam a base para a construção do México moderno. Sendo assim, era interessante verem sua cultura e costumes valorizados e se sentirem parte da nação que ajudariam a construir com seu trabalho. A valorização de *los de abajo* trazia também o encobrimento das diferenças latentes no México moderno.

Em *Las dos Fridas*, as duas figuras representam, além de dois estereótipos, dois projetos distintos de nação que aqui não são opostas, mas estão de mãos dadas. Esta vinculação representaria a não consolidação do projeto identitário que valorizava a mestiçagem. Ao contrário, estava ainda de mãos dadas com o projeto que tinha o crioulo, descendente direto de espanhóis, como símbolo da nação mexicana. Quem está estendendo a mão é a figura da esquerda, o que representaria o quanto este projeto identitário ainda estava atrelado às antigas concepções a respeito da identidade mexicana – assim como é essa figura que têm em suas mãos a tesoura, o que lhe dá o aspecto de que é a esta figura que cabe a decisão de cortar ou não o laço entre os corações. Ainda sobre este aspecto do quadro e pensando nas duas Fridas como representações de épocas distintas do país, podemos entender que os ideais revolucionários não são realmente opostos às concepções porfiristas de nação, mas surgem a partir dessas concepções estando ligados a elas, no sentido de que trazem também a exclusão de grupos sociais.

Tais discussões, conforme já foi dito, traziam em seu bojo o questionamento de ser ou não o México duas nações distintas. Nesta tela, não percebemos a negação da existência destas duas nações, no entanto, o que conseguimos perceber é que não são duas nações opostas, mas que estão, na verdade, interligadas. No entanto, há mais um

elemento importante a ser examinado no quadro. As duas Fridas estão com os corações à mostra, no entanto, o coração que está aberto e que sangra até formar uma poça de sangue é o coração da Frida europeia, ou seja, é o coração do México europeu que está sangrando, o que representaria a consolidação do projeto de valorização do mestiço, enquanto uma identidade calcada no europeu como superior estaria se esvaindo.

O diálogo com este tema de valorização do autóctone versus valorização da herança europeia estava em voga, além do plano político, no plano cultural e artístico. A corrente denominada Realismo e Nativismo Social, pode ser vista entre os anos vinte e trinta não apenas no México, mas em outras regiões da América Latina. Esta corrente artística questionava a respeito da figura do indígena na sociedade e nas artes. A partir disto, os corpos das duas Fridas nesta referida obra, representam essa corrente dentro das artes visuais.

Em *Recuerdo*, também podemos perceber o diálogo com estes temas. Iconograficamente, foram utilizados elementos que se referem à cultura mexicana. O traje de tehuana é um destes elementos, mas, além dele, há também a simbologia do coração que é recorrente em outras obras da artista e vincula-se tanto à simbologia católica do Sagrado Coração, quanto remete aos rituais de sacrifício asteca. O uso de elementos herdados da cultura indígena e da cultura espanhola torna presente novamente o tema da mestiçagem. Semelhante ao que ocorre em *Las dos Fridas*, nesta obra estão representados tempos diferentes. Apesar de o vestido representar a própria Frida, a figura central que possui o rosto da artista não está usando o vestido símbolo da *mexicanidad* para Frida Kahlo. Ao contrário, a roupa não está fixada em nenhum lugar, encontra-se pairando sobre o mar escuro e incerto. O corpo da figura central não possui os pés fixados em lugar nenhum. O pé esquerdo está pairando sobre o mar, enquanto o direito encontra-se em outro lugar que também não oferece estabilidade: o solo arenoso.

Nas representações do corpo de Frida com suas dores, sofrimentos, podemos ver, através dele, as agonias e dores de um país que ainda era um vulnerável estado em transição e a arte popular acolhida como mestiça era uma forma de garantir e fortalecer a pretendida unidade nacional.

O corpo de Frida em *Recuerdo* não veste nem o uniforme escolar e nem o vestido nacional, no entanto, estes aparecem a ela como possibilidades de vestimenta. O uniforme escolar, além de representar o passado pessoal de Frida tem a ver com o passado da nação. O vestido de tehuana está de braços dados com a figura central,

enquanto o uniforme escolar não serviria mais em Frida, que já é adulta. É a metáfora do México moderno que, neste momento, se distancia de um modelo antigo de nação que não serve mais, encontra-se pairando sobre uma paisagem inóspita e irregular que não lhe oferece sustentação. Este modelo, de qualquer maneira, não poderia ser usado pela figura central, pois pertence a um passado. No entanto, estes dois modelos também aqui não são antagônicos, são partes de um mesmo tecido, foram tramados com um mesmo fio e fazem parte de uma mesma nação. Na lança que trespassa o coração de Frida, encontram-se dois diminutos cupidos que parecem brincar em uma gangorra. Esta ideia nos sugere uma tentativa de equilíbrio entre estes dois Méxicos ou dois projetos de nação. Escolher entre um projeto ou outro, nesta representação, não é fácil, pois está custando o coração que se encontra vertendo sangue na direção dos dois Méxicos. O corpo da figura central não está completo, mas tem os elementos que lhe faltam dentro do próprio quadro. Isto seria, a nosso ver, uma representação da emergência do próprio México moderno, no entanto, o nascimento não se dá de maneira simples e fácil, pois o corpo da nação está mutilado em seu próprio coração, mas é desta mutilação que há a possibilidade de uma nação que valoriza mestiços, indígenas, pobres. No entanto, mais uma vez cabe dizer, este projeto não está consolidado e encontra-se ainda atrelado a valores passados.

A marca do social, do coletivo, nas obras de Frida não aparece de maneira explícita. Temas como o indigenismo, a mestiçagem e a *mexicanidad*, aparecem em sua obra, porém isto não se dá de maneira direta e declarada, a exemplo do que ocorria com a pintura mural. Em sua obra, subjetividade e coletividade tem uma íntima relação de complementaridade. Não há uma demarcação ou uma oposição entre estes dois aspectos.

Negar a presença da subjetividade e de elementos autobiográficos nos quadros de Kahlo não é nosso objetivo. Ao contrário, entendemos a obra da artista como um relato autobiográfico feito de maneira iconográfica. Mas, vale ressaltar, trata-se de um relato e, como tal, não apresenta os acontecimentos da vida tal como estes ocorreram. Há uma reinvenção de tais acontecimentos e uma reinterpretação. Ao admitirmos tratar-se de um registro pessoal, não significa admitirmos apenas elementos pessoais e particulares, pois, conforme já foi citado, é através de símbolos e signos culturais depositados em nossa memória que conseguimos nos conhecer. Logo, o registro de

memória contem estes signos e símbolos que são chave para o historiador adentrar em determinada cultura.

O objetivo deste trabalho é compreender a maneira como o evento central do México no século XX se constituiu como campo de experiência, servindo às mudanças que não foram apenas políticas e nem se deram apenas de “cima para baixo”. A crença na mudança acompanhou os homens e mulheres envolvidos com a Revolução Mexicana. Para apresentar a revolução como um campo de experiência não escolhemos uma arte declaradamente política, mas sim uma artista que afirmava ser sua obra intimista e pessoal. Contudo, quando nos detemos com maior curiosidade em sua obra, percebemos que as representações pessoais desta artista constituem também um ato político, que liga-se ao evento central do México no século XX. Dito isso, o capítulo que segue afirma essa hipótese, ao apresentar a rede de relações de Frida Kahlo e seu envolvimento com a cultura política mexicana em transformação.

CAPÍTULO II

Entre a fratura e a reinvenção: a cultura mexicana em contato com o mundo e a Revolução como campo de experiência

A Revolução Mexicana impulsionou obras de artistas nacionais da primeira metade do século XX. Conforme o que já foi mencionado no capítulo anterior, apesar de ter produzido uma obra considerada como pessoal, autobiográfica e intimista, Frida Kahlo também dialogou com os ideais revolucionários que se tornaram tema para a arte do período, entre outros. No entanto, o que este capítulo pretende demonstrar é que o campo de experiência artística em Kahlo transcende a Revolução e dialoga com experiências artísticas em outros países, mas nem por isso abandona as questões trazidas no bojo da revolução. Ao contrário, ao entrar em contato com outras experiências artísticas, o México ganha uma representação muito maior em sua obra. No entanto, seguindo uma tendência em sua obra, a representação da nação torna-se muito mais emblemática e recheada de simbolismo.

O capítulo focará especialmente o diálogo entre a obra de Kahlo e artistas e movimentos artísticos do período, tanto a nível nacional quanto a nível internacional. O que se pretende observar é que esse diálogo partirá sempre do próprio – e aqui nos referimos tanto às referências biográficas da pintora, quanto ao México, sem que, entretanto, tal diálogo se encerre nesses campos. O corpo em Kahlo, que muitas vezes é visto como clausura por conta de seus padecimentos foi o ponto de partida para o contato de sua arte com uma arte produzida em seu tempo. A metáfora do corpo da nação mexicana será apresentada neste trabalho por meio da rede de sociabilidade de Frida Kahlo. Em suas produções pictóricas e em seu diário íntimo, a artista dialoga iconograficamente com outros artistas do período, tomando como tema a representação de um México fraturado, que aparece fragmentado em seu corpo. O corpo mestiço, o corpo dilacerado, dentre outras representações, se fazem presentes na produção de outros artistas do período que formavam um campo magnético, atraindo Frida Kahlo.

A rede de sociabilidade da artista interessa e vem à tona em um momento particular. Já mencionamos que o país estava vivendo uma efervescência artística e cultural no período após os acontecimentos de 1910. Mencionamos ainda que logo após sair da convalescença em decorrência do acidente de 1925, nossa artista passa a

frequentar um grupo da intelectualidade mexicana composto por artistas, escritores e fotógrafos (as). O contato com esse grupo acarretou mudanças substanciais na produção artística de Kahlo. Chama a nossa atenção, em particular, o contato e o diálogo de sua obra com a arte muralista.

Concordamos com Sirinelli (2003) quando este autor trata da questão da História dos intelectuais e da importância da sociabilidade para que o historiador entenda a formação das ideias deste grupo. De acordo com Sirinelli, a sociabilidade seria importante para pensarmos no campo magnético que atua sobre os intelectuais. Temos que nos resguardar aqui a este respeito, pois tratamos de uma artista. Talvez fosse possível tratarmos Kahlo como intelectual do período, mas o que nos interessa é pensar a artista e sua produção pictórica em ambiente revolucionário. Para tanto, prescindimos da definição de intelectual, ao mesmo tempo em que consideramos que a rede de sociabilidade, tal como proposta por Sirinelli, pode colaborar para o exame apurado de sua produção. Desse modo, compactuamos com o autor francês em relação à sociabilidade quando ele afirma que as redes secretam microclimas à sombra dos quais a atividade dos envolvidos apresentam traços específicos.

Ainda nos amparando em Sirinelli, entendemos que as situações individuais não impedem que se chegue a situações mais globalizantes, uma vez que se leve em conta o anteriormente referido campo magnético que, em certo período, tenha atraído aos intelectuais. Para o nosso caso, entendemos a arte mural e as discussões trazidas por esta arte sobre indigenismo, nativismo e mestiçagem, como importante campo atuando sobre a arte de Kahlo, a partir dos anos 1930.

2.1 Uma mexicana em contato com a modernidade: a rede de sociabilidade de Frida Kahlo e as aproximações de sua arte com o modernismo

Conforme mencionamos no capítulo anterior, as obras de Frida Kahlo modificaram-se substancialmente a partir da década de 1930. A essa mudança os biógrafos, em sua maioria, atribuem o envolvimento entre Frida e Diego. No entanto, devemos levar em consideração que o envolvimento amoroso entre Kahlo e o muralista veio junto com uma significativa ampliação da rede de sociabilidade da pintora. A

primeira mudança em suas obras, já vimos anteriormente, foi uma maior aproximação com a arte popular mexicana, através da iconografia dos ex-votos e dos retratos populares do século XIX e da temática indígena. Contudo, o que pretendemos analisar, neste capítulo, é a maneira como ela passa a retratar seu próprio corpo. Retratar a si mesma é uma constante na obra da referida artista. Os seus primeiros trabalhos já apresentavam sua imagem pessoal. Porém o que chama nossa atenção nos quadros a partir do início dos anos 1930 é a forte presença do corpo nas telas, que, em muitas ocasiões, aparece padecendo, formando uma série de imagens que trazem alusões detalhadas a elementos da anatomia humana.

A obra que acreditamos ter apresentado primeiramente estas características é *Hospital Henry Ford* (**fig.10**), analisada no primeiro capítulo. Essas representações do corpo sangrando, padecendo, passaram a ser comuns a partir desta obra. Além de padecer, o corpo aqui também se fragmenta, pois os elementos que Frida segura em uma das mãos relacionam-se ao diminuto corpo sangrando na cama, mas não estão dentro desse corpo senão externos à ele. A ideia de incompletude nos é passada pela externalização da anatomia interna. O corpo não está apenas deitado sobre a cama, mas se decompõe nas demais figuras que o rodeiam. Nota-se que o ventre da figura sobre a cama ainda está arredondado, caracterizando gravidez, mas o feto que deveria estar dentro do ventre está representado pairando sobre a cama. O feto pertence, forma parte do corpo, mas aparece do lado de fora dele. Sendo assim, o que percebemos é que o corpo nesta obra se fragmenta, se decompõe⁴⁸ em outras partes presentes no quadro.

Em *Recuerdo o El Corazón* (**fig.6**) também se observa uma dilaceração e uma decomposição do corpo em outras partes que aparecem no quadro. Observemos o coração que sangra sobre a areia da praia, tendo deixado o peito vazio e trespassado pela lança. A figura central nesta obra não possui os braços, mas os trajes escolar e de tehuana – representações de Frida – possuem os braços que faltam a figura central, que guarda o rosto de Frida. Nenhum dos corpos dessa tela representam-se em sua completude, a fragmentação se explicita mais uma vez.

A fragmentação do corpo humano, a representação deste em figuras distintas em uma mesma obra, em um mesmo quadro, nos mostra um desdobramento, uma repetição do corpo (CATTANI, 1996). Na obra *Mis abuelos, mis padres y yo* (**fig.20**), vemos na parte superior do quadro, entre o céu de tonalidades azuis e cinzas, as imagens de dois

⁴⁸ As referências ao termo decomposição serão empregadas nas análises das obras de Kahlo, atendo-se ao sentido de separação e não desaparecimento da matéria humana.

casais que estão representados como se estivessem sobre nuvens. Trata-se dos avós de Kahlo. Do lado esquerdo (perspectiva do observador), estão os avós maternos: Antonio Calderón (fotógrafo profissional de ascendência indígena) e Isabel Gonzalez y Gonzalez (filha de um general espanhol). Entre as nuvens do lado direito do quadro, encontram-se os avós paternos: o senhor Jakob Heinrich Kahlo e Henriette Kahlo. Há uma fita vermelha que se desdobra em duas pontas sustentando essas imagens. Esta mesma fita contorna a imagem de outro casal que está no centro da obra. As duas pontas, que sustentam os casais suspensos nas nuvens, se conectam na mão direita de uma menina nua que está em pé no pátio de uma casa. Além do título da obra, temos no próprio quadro elementos que nos permitem afirmar tratar-se de uma representação pictórica da árvore genealógica de Frida Kahlo. A menina nua possui as unidas sobranceiras características das representações pessoais de Frida e o pátio no qual ela se encontra é o pátio da Casa Azul. O espaço retratado nesta obra é revelador: além de retratar o pátio da Casa Azul, aparece também o entorno da casa de Coyoacán, no entanto, ao fundo observamos paisagens distintas: o mar e uma paisagem montanhosa.



Fig.20: Frida Kahlo. Mis abuelos, mis padres y Yo, 1936 (30,7X34,5cm). Óleo sobre metal. Museum of Modern Arte, Nova York.

À esquerda, observamos vários cactos, comuns na paisagem mexicana. Um desses cactos apresenta uma flor no momento da polinização. Não é só a flor que é fecundada, há a representação de um óvulo no instante da fecundação. O casal, ao centro da tela, são os pais de Kahlo. Já discutimos anteriormente a influência da fotografia em sua obra e aqui vemos que a representação dos pais da artista é uma transcrição da fotografia de casamento datada do ano de 1898 (**anexo IX**). Há outros elementos desse quadro que são relevantes e que serão tratados em outro momento. O que nos interessa observar, agora, são os desdobramentos do corpo.

No ventre de Matilde Calderón contemplamos um feto e o cordão umbilical ligado à mãe. Podemos assim pensar que o próprio corpo da mãe se desdobra em dois, pois o feto que está contido em seu corpo e deveria estar em seu interior, nessa obra é explicitado. Alguns autores⁴⁹ concordam quanto ao fato de o feto representado ser Frida Kahlo ainda no ventre de sua mãe, sendo que o óvulo fecundado no lado esquerdo do quadro remete ao momento da fecundação da artista. Neste caso existe aí um desdobramento, uma repetição do corpo de Frida em três figuras distintas.

Não poderíamos deixar de lembrar a obra que trata a questão do desdobramento do corpo com maior clareza e ênfase: *Las dos Fridas* (**fig.19**). Vemos no óleo sobre tela uma clara repetição da imagem da artista. Apesar de discordarmos da ideia de oposição entre as duas figuras, não podemos negar que se trata de um autorretrato duplo, ou seja, o corpo se desdobra, se repete.

Em *Árbol de la Esperanza, mantente firme* (**fig.21**) há também um claro desdobramento do corpo no mesmo suporte. A ideia de duplo aparece em vários elementos. Sobre uma paisagem deserta e de solo gretado, fragmentado, observamos duas representações do corpo de Frida em condições diferentes. Do lado esquerdo do óleo sobre *masonite*, vemos deitada sobre uma maca com o rosto coberto, um corpo ferido com dois cortes na parte de cima. Do lado direito, o que contemplamos é um corpo vestido com o traje de tehuana e enfeitado com joias. O cabelo está adornado com uma fita vermelha, mesma cor do vestido. O rosto de Frida possui a mesma expressão enigmática presente nas demais obras, sua face está maquiada, mas, podemos ver sobre o vestido uma sustentação que viria do corselete ortopédico usado por Frida após uma cirurgia em 1946. Este mesmo corselete está representado nas mãos da Frida vestida,

⁴⁹ Entre estes autores estão: Kettenmann (2006); Herrera (2011); Rico (1993)

que traz também uma bandeira com os mesmo dizeres do título da obra “*Árbol de la esperanza mantente firme*”.

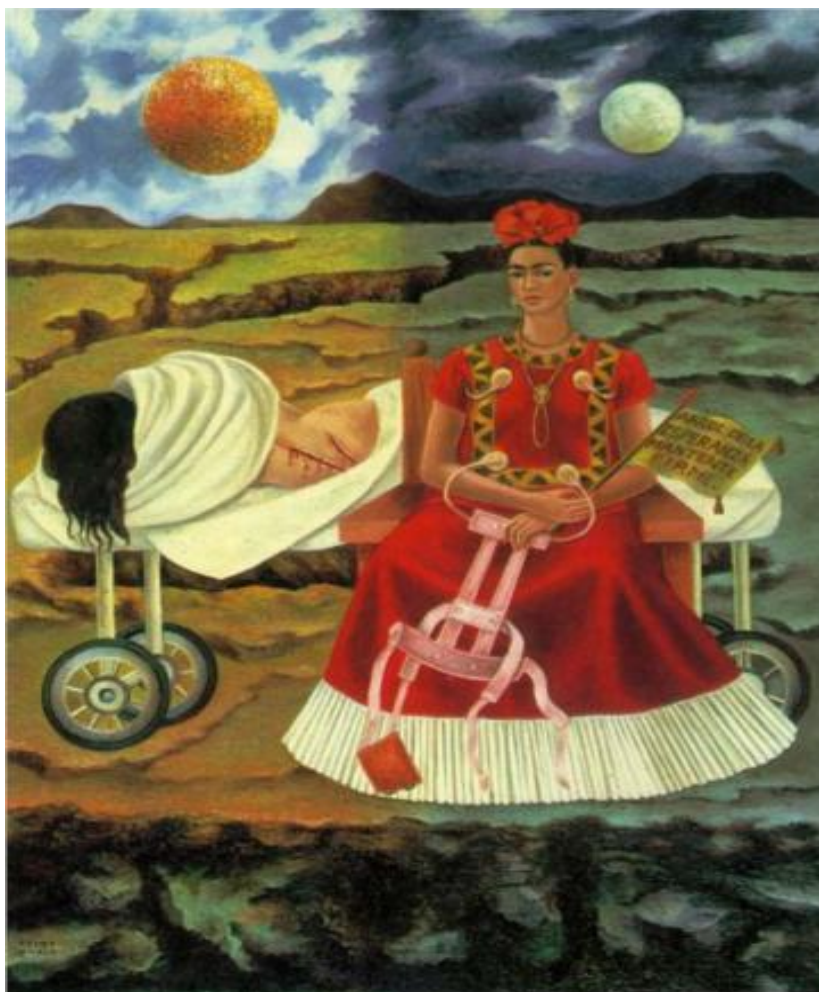


Fig.21: Frida Kahlo. Arbol de la esperanza, mantente firme, 1946 (55,9X40,6 cm). Óleo sobre masonite. Coleção de Daniel Filipacchi, Paris

Contemplamos nos documentos pessoais de Kahlo referências ao corpo retratado ferido. A obra foi feita para presentear o engenheiro Eduardo Morillo. A respeito do quadro, Kahlo escreve, em 1946, à Morillo:

Já estou quase terminando seu primeiro quadro que, evidentemente, não é senão o resultado da maldita operação! Nele estou – sentada à beira de um precipício – com o colete de aço na mão. Atrás estou em uma maca deitada – com o rosto para uma paisagem –, um pedaço das costas descoberto em que se vê a cicatriz das facadas que os cirurgiões me deram, “filhos de sua recém-casada mamãe”. A paisagem é de dia e de noite, e há um “esqueleto” (ou morte) que corre apavorado diante da minha vontade de viver. (KAHLO; Apud: MONASTERIO, 2010:21)

Existe ainda outra carta enviada por ela a Alejandro Arias, em 30 de junho de 1946 (**anexo X**). Na correspondência com o amigo, ela descreve a grande operação que teria feito neste ano e diz ter sobrevivido. A carta traz uma imagem explicativa sobre a cirurgia, onde podem ser vistas as duas cicatrizes deixadas pelo procedimento médico que são bastante semelhantes aos cortes explicitados na imagem retratada na maca nesta obra.

Visualmente, as fotografias de Nickolas Muray feitas de Kahlo, no mesmo ano da cirurgia, forneceram à artista referências para a produção da obra. O fotógrafo fez uma série de imagens da artista em estado de convalescência, em diversos períodos e locais: em hospitais de Nova York, na Casa Azul. Contudo, a fotografia *Frida Kahlo em Nova York* (**fig.22**) de 1946, foi a maior referência para a elaboração desta obra de mesmo ano. Nela o que vemos é Frida deitada de lado em uma cama de hospital. Suas costas estão descobertas e não podemos ver as cicatrizes deixadas pela cirurgia, o que nos leva a crer que este registro fotográfico ocorreu antes da intervenção cirúrgica. No entanto, a posição do corpo de Kahlo nesta fotografia é idêntica à posição de seu corpo ferido representado no quadro de 1946. Os cabelos de Frida na foto e no quadro também guardam grande semelhança.



Fig22: Nickolas Muray. Frida Kahlo em Nova York, 1946

Diferentemente de *Las dos Fridas*, as duas Fridas da tela de 1946 parecem realmente serem opostas. No quadro de 1939, as duas figuras femininas, além de dividirem a mesma bancada e estarem de mãos dadas, são retratadas no mesmo plano. Em *Árbol de la esperanza mantente firme*, a Frida vestida está sentada em uma cadeira de madeira e foi retratada em um plano à frente da Frida na maca de hospital. A ideia

de oposição ainda é trazida pelos ambientes em que se encontram os dois corpos. A Frida vestida aparece ambientada em uma paisagem noturna enquanto a Frida ferida está em ambiente solar. O que ambas tem em comum é a paisagem fragmentada sobre a qual estão postas, o que contribui para a ideia de desolação e, de acordo com Rico (1993), remete à problemática do corpo ferido. Outra temática que aparece no quadro também é recorrente no universo pictórico de Kahlo: a dualidade. Aqui ela se dá nos pares sol/lua; dia/noite e no corpo de Frida: corpo ferido/corpo são; corpo vestido/corpo nu.

Nessa obra, assim como nas demais, admitimos traços autobiográficos. No caso deste quadro de 1946, comunicar a intervenção cirúrgica do mesmo ano e o padecimento físico e psicológico provenientes da cirurgia serve, frequentemente, às análises dessa obra para os pesquisadores e biógrafos. A obsessão de Kahlo pela própria imagem e pelo próprio corpo é constantemente explicada pelos sofrimentos da artista, sejam eles um aborto sofrido, a dor pelo amor perdido ou a convalescência em decorrência de alguma interferência médica. Tais análises são extremamente pertinentes, levam em consideração os documentos pessoais da artista. De nossa parte, seguiremos fugindo da busca pelas intenções da artista ao compor estas obras. O que nos interessa é compreender como se dá o diálogo entre as obras de Kahlo e os códigos da época em que foram produzidas. Contudo, é necessário fazermos novamente a ressalva de que não acreditamos ser possível através da pintura, desta ou de qualquer outro artista, permear todo o “espírito de uma época”. Já admitimos, no capítulo anterior, a relação entre a produção artística de Kahlo e a aura nacionalista instaurada no México após os anos de 1910. Tal nacionalismo prezava pelo próprio, pelo autóctone, pelo popular nas artes. Apesar disso, as influências e diálogo com a arte de outros lugares do mundo aparecem na produção artística do momento e Kahlo, em sua busca pelo próprio – e nos referimos aqui tanto à arte popular mexicana quanto às referências biográficas –, dialogava com uma arte produzida, por exemplo, na Europa. Partindo desse pressuposto, passamos a discorrer sobre a relação entre a produção de Kahlo e o modernismo.

Fragmentação, dilaceração, decomposição. Estas palavras ocupam sempre o vocabulário das análises discursivo-narrativas das obras de Kahlo. Este mesmo conjunto de palavras é facilmente encontrado para definir a postura modernista, conforme nos anuncia Moraes (2002). Também Berman nos afirma que a modernidade “é uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente

desintegração.” (BERMAN, 1986:15). Na Europa entre o final do século XIX (final da década de 1870) e a Segunda Guerra Mundial, ocorre o que foi denominado de crise do humanismo ocidental. Na confluência de teorias científicas que deslocam o centro do mundo do homem, a consciência passa a ser difusa. Os sistemas de leis gerais e totalizantes dissolviam-se em favor da dispersão trazida pela modernidade. Dessa maneira, o modernismo apresentou-se como um movimento de transformação da sensibilidade e da consciência coletiva.

Para Moraes (2002) foram duas grandes forças que marcaram o modernismo, podendo ser divididas periodicamente pelos momentos imediatamente anteriores e posteriores à Grande Guerra. Um primeiro momento teria sido marcado por um certo otimismo e uma esperança nos processos de destruição. Era vista com entusiasmo a energia vital da violência e o caos bélico era exaltado. A destruição era elevada a ato de criação, pois dela viria a experiência que trazia em seu bojo o novo.

Ao final da guerra, a busca pelo novo intensificou-se. Contudo, o clima de experimentalismo otimista foi substituído por um sentimento de vazio e fragilidade frente a uma Europa dilacerada pela violência bélica. A esta fragmentação da consciência, as artes responderam com fragmentação:

Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizar as palavras de Walter Benjamim, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período. (MORAES, 2002:57).

Essa crise no humanismo ocidental, somada e acentuada pelos grandes conflitos mundiais do início do século XX, trouxe novos problemas para a política, a moral e a estética. Nesse último campo, à fragmentação da consciência correspondeu a fragmentação do corpo humano.

Cattani (1996) fala a respeito da mudança da representação do corpo humano na arte moderna. De acordo com a autora, desde o Renascimento o corpo humano era representado como algo uno, dentro de um espaço e um tempo unificados. Esta unidade foi quebrada pelas vanguardas do início do século XX que, evidenciando as mudanças

trazidas pela produção industrial, pelas descobertas da psicanálise e pelas investigações científicas, passaram a representar o corpo como cambiante, múltiplo, desdobrado.

Na Europa dos anos 1930, vivia-se o conturbado período entre guerras onde se armava o cenário para o segundo grande confronto mundial. Em grande parte da América Latina, governos antidemocráticos ganhavam força e estabeleciam-se. O México da primeira metade do século XX, após os levantes de 1910, tornou-se, no cenário mundial, uma espécie de reduto de artistas, intelectuais e políticos de várias partes do mundo. O país estava sob o governo de Lázaro Cárdenas (1934 – 1940), conhecido como conciliador de interesses divergentes dentro do país e por conceder asilo político a Trotsky. Conforme nos anuncia Rico (1993), essa ação foi uma pequena, mas importante manifestação de liberalidade.

Na esfera política, o processo revolucionário mexicano já apresentava contradições, no entanto, essa aura progressista e de liberalidade acabou por atrair ao país, sobretudo a partir da década de 1930, políticos, fotógrafos, intelectuais e artistas. Isto possibilitou aos artistas mexicanos contatos interculturais com outros profissionais da área. A partir desta mesma década, Kahlo passou a participar de um círculo cultural que englobava artistas e intelectuais de diversas áreas. Data desse contato uma mudança na arte de Kahlo, tal como observamos. O popular passa a ser marcante em suas obras, mas também as representações do corpo aparecem de maneira mais contundente.

Em 1930, os Rivera partem para os Estados Unidos. O casal viveu por um ano em São Francisco, onde Diego pintaria uma alegoria da Califórnia na Bolsa de Valores de São Francisco. Ambos os artistas percorreram e exploraram a cidade antes do início da confecção do mural, pois Rivera dizia querer primeiramente absorver a atmosfera da cidade antes de iniciar sua alegoria. Nesse período, era Rivera o grande pintor mexicano constantemente requisitado para palestras e cursos sobre arte. Enquanto o esposo estava às voltas com compromissos sociais e com a confecção de sua alegoria, Kahlo tratou de explorar a cidade, sobre o que escreveu à sua amiga Isabel Campos: “Fez todo sentido vir pra cá, porque me abriu os olhos e vi um extraordinário número de coisas novas e belas.” (KAHLO; Apud: HERRERA, 2011:149). A cidade deve mesmo ter influenciado a artista em termos artísticos, pois, durante sua estadia em São Francisco, o número de quadros pintados por Frida aumentou consideravelmente. Os quadros dessa época, a princípio, eram principalmente retratos seus e de pessoas conhecidas. O estilo de tais obras remete ao estilo de retratos populares mexicanos do século XIX, apresentam uma

estética realista. Entretanto, é neste mesmo período que Kahlo se inicia⁵⁰ em um estilo que se afasta dos retratos relativamente realistas e passa a pintar quadros que se ligam a um universo, considerado pelos surrealistas, por exemplo, como parte dos sonhos e da fantasia.

Nestas obras que Rico (1993) caracteriza como um revés do real, o que chama nossa atenção é justamente o corpo. O corpo que não é representado como unidade, total e completo, senão decomposto, fragmentado. Não sabemos ao certo o que causou essa mudança de estilo, porém temos conhecimento de algumas possíveis influências nas obras de Kahlo a partir desse período. Mais uma vez, percebemos a sociabilidade atuando como campo magnético causando atração, mas também repulsa sobre a arte de Frida.

Durante o ano que viveu em São Francisco, Kahlo entrou em contato com artistas de diversas áreas, patronos, curadores de arte, enfim diversas pessoas e vivências que, certamente, ampliaram o seu universo artístico. Muitos pintores compunham o ciclo social que rodeava Kahlo. Entre eles, o francês erradicado estadunidense Jean Charlot, que se dedicou à arte mural, tanto no México quanto nos Estados Unidos. Charlot foi um dos pioneiros do muralismo mexicano, tendo sido contratado por Vasconcelos para construir os primeiros murais na Escola Nacional Preparatória entre 1922 e 1924. A pintora Lucille Blanch também fez parte do convívio social de Kahlo. Blanch iniciou-se na pintura com um estilo mais realista, porém, com o passar dos anos, adotou um estilo mais próximo do expressionismo. Blanch, da mesma forma que Kahlo, produziu grande quantidade de retratos, tendo como temática cenas rotineiras. Um dos adeptos do realismo social estadunidense, o escultor e pintor Ralph Stackpole, foi um dos articuladores para a ida do casal Rivera aos Estados Unidos.

Estes poucos artistas citados anteriormente, mesmo com suas especificidades, são classificados como participantes do modernismo enquanto movimento artístico. Contudo entre os artistas da convivência de Kahlo neste período, notamos um diálogo com um tipo de arte que, conforme já consideramos, influenciou bastante sua obra. Trata-se da fotografia, mais especificamente do diálogo entre as obras de Frida e a

⁵⁰ É importante dizer que Frida não irá abandonar o estilo de retratos comuns no México no século XIX que trazem uma pose dura e frontal do retratado além de um grande realismo. Contudo, a este estilo a artista passa a adicionar elementos que se afastam de um realismo direto, da preocupação em retratar um tipo pessoal em uma determinada cena ou com determinadas características. Conforme indica Herrera (2011), as obras passam a ser matizadas de realismo e imaginação. É necessário ainda dizer que quadros no estilo realista ainda serão confeccionados pela artista, a esse respeito observar o *Autorretrato dedicado a León Trotsky* (**fig.3**) de 1937.

fotografia de Edward Weston. Weston viveu um período de três anos no México, mas, ao que tudo nos indica, foi em São Francisco que Kahlo teve o primeiro contato com ele. Assim como outros fotógrafos, Weston fez várias fotografias de Frida.

Conforme nos aponta Farina (2008), as fotografias de Weston e de um grupo de jovens fotógrafos, fundado em 1932 – o f/64, se opunham, por sua materialidade, ao picturalismo da época, responsável por registros fotográficos muito próximos às pinturas. Weston não pretendia capturar o referente tal como era, mas através das imagens fotográficas, “recriar o real”. Para tal intento, o afastamento dos planos gerais é substituído pela aproximação.

Os detalhes são valorizados e revelam inusitadas formas. Weston é reconhecido por uma série de fotografias de vegetais que, através da técnica de focalização em detalhes, assemelhava a imagem fotográfica a formas do corpo humano. Para Lustosa & Silva (2012), Weston revela a sensualidade nas formas orgânicas onde encontra correspondências e associações.

Na fotografia de Weston, o corpo humano não aparece apenas através da associação com formas orgânicas. O fotógrafo estadunidense realizou uma série de imagens em que o corpo humano é explorado. Estas imagens revelam nus, normalmente nus femininos. A fotografia *Nude* (**fig.23**) de 1927 mostra a parte inferior de um corpo feminino. Outras partes foram retratadas em fotografias. Um nu de 1920 e outro de 1925 exibem seios bem focalizados. Pares de pernas, nádegas são facilmente encontradas nas fotografias de Weston. O que o fotógrafo parece querer nos revelar é justamente o detalhe do corpo de suas modelos.

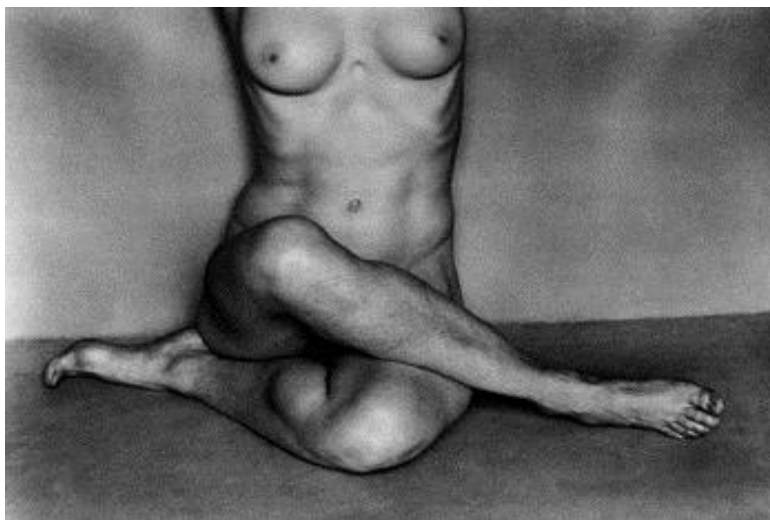


Fig.23: Edward Weston. Nude, 1927. Revelado em gelatina de prata

Moraes (2002) nos aponta que essa é uma tendência da arte moderna em que o valor absoluto perde o sentido e, diante disso, a atenção volta-se para o detalhe. Lembremos que o novo, quase como uma palavra gatilho, era um ideal buscado pelos artistas modernos. O novo nas artes significou substancialmente uma oposição à realidade. Sendo o corpo a unidade material do homem, ele foi o primeiro a ser questionado. O corpo forma um todo através do qual o sujeito se reconhece como individualidade. Em um período de questionamento das totalidades, o corpo aparece, nas artes, decomposto, desintegrado. Nas palavras da referida autora: “para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferece-lo também ‘em pedaços’.” (MORAES, 2002:60)

As fotografias de Weston nos remetem a um trabalho de René Magritte *A evidência eterna* (**fig.24**). Trata-se de cinco óleos sobre tela onde são enquadradas cinco diferentes partes de um corpo feminino compondo um jogo visual. As partes anatômicas representadas em cada tela ocupam todo o espaço do suporte e os cortes em cada obra são bruscos. Estas duas técnicas somadas salientam a ideia de incompletude dos óleos sobre telas e fazem do detalhe – neste caso as partes do corpo – o protagonista da obra.



Fig.24: René Magritte. *A evidência eterna*, 1930. Óleo sobre tela

Essa comparação entre as fotografias de Weston e as obras de Magritte é feita com cautela, pois são trabalhos artísticos diferentes, em que foram utilizadas técnicas diferentes. No entanto o que se pretende demonstrar é que a fragmentação e a decomposição do corpo era um ideal estético presente nas artes do início do século XX.

Retomando as obras de Kahlo, vemos que elas constantemente trazem a representação de si mesma sob o signo da decomposição, fragmentação. O que gostaríamos de problematizar é a respeito do diálogo tecido entre estas representações do corpo em Kahlo e a arte moderna. A pertinência deste questionamento reside na mudança no estilo da artista após suas primeiras viagens internacionais. Essa mudança teria sido acarretada pelos contatos de Kahlo com o modernismo europeu e estadunidense?

De antemão, já nos precavemos dizendo que nos desobrigamos de uma resposta definitiva e direta. Tampouco podemos afirmar categoricamente que nossa artista, em sua viagem aos Estados Unidos, foi diretamente influenciada por este fotógrafo ou pelos surrealistas, como bem especula Herrera (2011). O que podemos dizer é que a fotografia sempre foi fonte de inspiração para Frida. Outro fator relevante é que foi nesta mesma época (na verdade, alguns anos mais tarde) que Kahlo conheceu o também fotógrafo Nicholas Muray. Conforme mencionamos, Muray fez uma série de fotografias de Kahlo em períodos de convalescência. Em diversas fotos podemos ver o corpo da artista padecendo e estas imagens sabemos, sim, terem influenciado diretamente alguns quadros de Frida.

O que nos afirma Moraes (2002) sobre o corpo na arte moderna é que havia um desejo de afastar a representação do corpo da anatomia humana real, tradicional. Existia uma vontade por parte dos artistas de destruir a forma humana na arte, daí a representação do corpo multifacetado, decomposto. Segundo essa autora, o ideal de destruição da forma humana vem no bojo de uma crise na consciência ocidental no início dos anos 30, época marcada por colapsos econômicos, políticos e sociais. Desumanizar a arte, no sentido de desantropomorfizá-la, trazia o intuito de retirar o homem do centro da cena universal. Com tudo isso, há algo a ser percebido: o interesse em destruir a forma humana era proporcional ao interesse por ela. Desvendar, explorar, recriar o corpo na arte mostra o interesse dos artistas pelas formas humanas. Obviamente tal interesse não foi inaugurado na modernidade, no entanto, essa mudança na representação do corpo, ao tentar transfigurá-lo, coloca em voga a temática das formas humanas nas artes.

Já vimos que, para Kahlo, o corpo é uma obsessão, tanto que nos afirma Rico: “falar de sua obra (de Frida) é falar de um reino corporal ou de uma corporeidade que vai além de uma história pessoal.” (RICO, 1993:29).⁵¹ Certamente o padecimento físico pode ter engatilhado essa constante representação do corpo, sobretudo de seu próprio corpo, no entanto, a obsessão de Frida Kahlo pelo corpo extrapola a chave pessoal e liga-se a uma obsessão modernista pelo corpo humano. Este interesse a artista partilhava com os modernistas, no entanto, há consideráveis divergências entre as obras da artista mexicana e de modernistas europeus e estadunidenses.

Como resposta a crise na consciência ocidental no início da década de 1930, já vimos, a forma humana se distancia da realidade. Nesse aspecto, a obra de Kahlo se distancia do modernismo, pois, ao contrário da ausência de identificação entre a forma representada e seu referente, o corpo em Kahlo guarda uma grande semelhança com a forma real. Em Frida Kahlo o corpo está sim fragmentado, mas não se afasta de sua representação da realidade. Ao contrário disso, o que observamos é uma íntima ligação entre suas autoimagens pictóricas e sua imagem no espelho – o que não nos impede de afirmar que a representação, ainda assim, é uma reinvenção, uma reinterpretação, um deslocamento da “ordem real”. Os modernistas europeus, principalmente os surrealistas, anunciam nessa época de crise da consciência uma crise do objeto.⁵² Para tais artistas, o objeto nas artes distancia-se do seu valor, do seu significado real. Nas obras de Frida, por mais que percebamos uma atmosfera mágica, os objetos não perdem sua equivalência com a realidade.

Com isso, o que constatamos é que Kahlo se aproxima sim do modernismo, contudo a aproximação se dá com essa corrente na América Latina e, principalmente, no México. No continente latino-americano, o modernismo chegou, no início do século XX, como uma corrente artística de renovação. Muitos pintores partiram, na primeira década do século, para a Europa e tiveram contato com os vários momentos artísticos que fervilhavam no continente europeu por esse período. No entanto, tais movimentos “foram, em geral, adaptados segundo as idiossincrasias, o espírito inovador e o jeito de cada artista.” (ADES, 1997:125).

Rivera foi um dos pintores que foram para a Europa neste momento. Em 1907, com bolsa de estudos do governo de Veracruz, parte para a Espanha e, em seguida para

⁵¹ Livre tradução de: “hablar de su obra es hablar de un reino corporal o de una corporalidad que va más allá de una historia personal.”

⁵² Esse tema e a relação entre Kahlo e os surrealistas será explorado com maior ênfase no próximo tópico.

Paris. É nessa época que irá então conviver com outros artistas mexicanos como: Zárraga e Gerardo Murilo (dr. Atl). Nessa ocasião, a Revolução já havia estourado no México e Diego passa a adotar o cubismo como estilo e o México e a Revolução como temas.

Kahlo não fez parte dessa geração de artistas que partiram para a Europa estudarem arte. A artista demorou a admitir-se como pintora. Mas esses movimentos artísticos modernos chegaram ao México e, provavelmente através de seu grupo social na Escola Preparatória, os cachucas, Kahlo pôde entrar em contato com as vanguardas. A obra de 1927, *Pancho Villa y Adelita* (fig.25), trata-se de um óleo sobre tela inacabado onde podemos ver influências de uma nascente vanguarda mexicana: o estridentismo. Essa vanguarda foi, sobretudo, um movimento literário, mas teve repercussões nas artes plásticas. Influenciados pelo cubismo e pelo futurismo, os estridentistas, de acordo com Mayayo (2008), pretendiam criar uma linguagem moderna própria de arranha-céus e de postos telegráficos.



Fig.25: Frida Kahlo. *Pancho Villa y Adelita*, 1927 (65 X 45 cm). Óleo sobre tela. Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Museo de Arte de Tlaxcala, Tlaxcalteca, México

Pancho Villa y Adelita parece estar ambientado em um bar ou um café. É Mayayo (2008) que observa que a mesa está vazia e, no primeiro plano, o que se pode ver é a figura de Frida Kahlo e dois personagens do sexo masculino de rostos apenas esboçados. Atrás das três figuras, o lado superior do quadro está dividido em três partes:

do lado esquerdo um trem cheio de soldados revolucionários em uma paisagem tipicamente mexicana. Do lado direito vemos outro quadro retangular que expressam formas modernas. Ao centro, o que contemplamos é um retrato de Pancho Villa. O quadro, dentro do quadro que contém o retrato de Villa, está posto, assim como os retângulos dos lados esquerdo e direito da tela, em diagonal e apontam para a figura de Frida que divide com o retrato de Villa o centro da composição.

Mayayo (2008) esclarece a respeito das referências utilizadas para a composição desta obra. A imagem do edifício teria sido baseada em um quadro do pintor De Chirico, *La angustia de la partida* (**anexo XI**). Ainda de acordo com Mayayo, a imagem de De Chirico aparece em uma das revistas colecionadas pela artista. De nossa parte, não conseguimos perceber uma semelhança direta, a ponto de falarmos em uma interimagibilidade entre esta obra específica e a imagem do retângulo direito do quadro de Kahlo. O que é pertinente notar é que as formas utilizadas pela pintora neste detalhe da obra aludem ao estilo de vanguardas artísticas europeias, sobretudo o cubismo e o futurismo, que estavam sendo explorados por artistas mexicanos desse período.

Seguindo com a análise da obra, mais uma vez de acordo com o que aponta Mayayo (2008), a imagem do trem levando soldados revolucionários foi baseada em uma fotografia de Agustín Victor Casasola. Outra vez, constatamos a influência imagética da fotografia em uma obra de Kahlo. Casasola, patriarca de uma família de fotógrafos, foi um conhecido fotojornalista que registrou em cenas que fugiam do realismo fotográfico, presente até então na fotografia mexicana, imagens da revolução. O registro fotográfico foi de grande importância para o período de turbulência instaurado após 1910. Segundo anuncia Barbosa:

A realidade da guerra se sobrepôs aos velhos hábitos de registro visual. As fotografias de camponeses, indígenas, operários, gente simples, soldados federais, as *soldaderas*, fizeram esses novos personagens adquirirem nas páginas dos periódicos, um hieratismo sem precedentes na iconografia mexicana. (BARBOSA, 2006:49).

O que vemos aqui são elementos estéticos de vanguardas modernistas europeias com temáticas em voga no México no período de confecção da tela. Antes de continuarmos a análise, é pertinente esclarecermos sobre quem seria “Adelita” que forma o título da obra. Adelita teria sido uma mulher que se fantasiou de homem, ou

melhor, de soldado para, durante a Revolução, ficar próxima de seu amado, um sargento do exército revolucionário. Narrativas sobre mulheres-soldados, desde as lutas pela independência, não são incomuns no México e na América Latina, conforme aponta Prado (2004). Não sabemos sobre a verdadeira identidade de Adelita, mas sabemos da existência destas mulheres junto às tropas revolucionárias, são as *soldaderas*. Camín & Meyer (2000) apontam que essas mulheres que acompanhavam as tropas revolucionárias experimentaram uma revolução dos costumes sociais e sexuais. Os autores ainda chamam a atenção para o fato de que essas mulheres foram transformadas, após os levantes revolucionários, em arquétipos cinematográficos e literários da mulher livre, “a nova Adelita sem papas na língua, promíscua e machona, sexualmente ativa, livre até a provocação, desbocada até a imprudência.” (CAMÍN & MEYER, 2000: 73).

Seria este estereótipo que Kahlo gostaria de representar no quadro? A Frida-Adelita se coloca aqui como símbolo da liberação sexual feminina? Não desprezamos essa possibilidade de análise haja vista o momento e o local em que a obra foi composta. A liberdade sexual era algo em voga em escala mundial e no México, conforme apontamos, esse é um aspecto que acompanhou os valores revolucionários. Contudo, voltando à análise do quadro, o que percebemos é que as três formas geométricas da parte superior, apontam para a figura de Frida que divide o centro do quadro com o retrato de Villa. A única figura feminina presente no quadro é a de Frida, ou seja, a disposição dos elementos na obra nos leva a crer na existência de uma equivalência entre Frida e Adelita. Esta obra de 1927 se difere bastante dos posteriores quadros, no entanto, já aparece aqui uma equivalência entre a imagem de Frida e elementos representativos da nação mexicana⁵³. Villa e Adelita representavam dois expoentes da luta revolucionária: o herói e a heroína. A imagem do revolucionário camponês está apresentada no quadro e quem ocupa o lugar de Adelita é a própria Frida.

A análise dessa obra nos ajuda e nos oferece uma pista para pensarmos a relação entre Kahlo e o modernismo europeu. O diálogo com tal movimento é mediado e muito bem marcado pela cultura mexicana. Não fugindo do que ocorria com outros artistas mexicanos do período, em Kahlo, a ideia do novo foi absorvida em partes. Não havia o ideal de ruptura total com o passado artístico, mas o de uma revalorização da arte popular. Essa tela, em termos estéticos, guarda semelhanças com as formas

⁵³ Lembremos que representar-se como estereótipos femininos mexicanos não é algo que aparece apenas nessa obra. Posteriormente, a figura de Frida aparecerá em seus quadros por meio da alusão às figuras femininas ligadas à *madre*.

vanguardistas europeias, mas a partir de 1930, não apenas os temas populares mexicanos vão ser vistos nas obras de Kahlo, mas a iconografia da arte popular tomará um lugar maior do que a arte de orientação europeia. No entanto, apesar desse distanciamento, a obra de Kahlo foi reconhecida pelo próprio Breton como uma arte surrealista. Apesar disso, a artista negou essa identificação e não manteve boas impressões do movimento. Para compreendermos essa relação entre Frida e os surrealistas, retomaremos, no item que se segue, o tema do corpo, no intuito de explicitarmos através da representação dele, as aproximações e divergências entre a obra de Kahlo e o surrealismo.

2.2 “Um laço de fita em volta de uma bomba!⁵⁴”: aproximações e distanciamentos entre Frida Kahlo e o surrealismo europeu

Em 1938, chega ao México o pintor e ensaísta surrealista André Breton. Breton teria ido àquele país para uma série de palestras promovidas pelo Ministério de Relações Exteriores francês. Ao chegar, o “papa do surrealismo” passa a conviver com os Rivera em sua casa-dupla de San Angel e se maravilha tanto com o país quanto com a arte de Kahlo. Em suas próprias palavras:

Quais não foram minha surpresa e minha alegria ao descobrir, chegando ao México, que sua obra, concebida no total desconhecimento das razões que poderiam ter levado a meus amigos e a mim à ação, desabrochava, com suas últimas obras em pleno surrealismo. (BRETON; Apud: BURRUS, 2010:130)

Provavelmente no ano que Breton conheceu Kahlo, ela já houvesse tido contato com os ideais e obras surrealistas. Lembremos que a artista já havia viajado aos Estados Unidos, onde teve contato com artistas de distintas esferas. Além disso, lembremos ainda que o México nessa ocasião recebia artistas e intelectuais europeus emigrados por conta da eminência de um novo confronto mundial. De acordo com Rico (1993), Breton, ao fazer essa associação entre Kahlo e o movimento francês, pretendia enquadrá-la como “surrealista intuitiva” ou “surrealista *naïf*” (WOLFE; Apud: KETTENMANN, 2006:41).

⁵⁴ Frase de André Breton em texto para o catálogo da exposição “*Mexique*” ocorrida na Galeria Pierre Colle, Paris, no ano de 1939.

A afirmação de Rico faz sentido principalmente se considerarmos que, nesse período, o grupo de surrealistas franceses estava se dispersando por conta das emigrações para outras partes do planeta, principalmente para a América devido à eminência de guerra. A pintura de Kahlo, caso fosse classificada como surrealista, seria uma nova forma artística que fortificaria os ideais do movimento francês, pois se tratava de uma pintora que, mesmo distante do núcleo parisiense, teria desenvolvido uma arte ligada ao movimento. Outro fator importante a se considerar é que identificar a arte mexicana⁵⁵ com o surrealismo era uma maneira de “trazer” esse movimento para o México. Por esse período, conforme assinala Bradley (2011), muitas mulheres passaram a contribuir para a iconografia e a ideologia do surrealismo, a exemplo da inglesa Leonora Carrington.

A princípio, o surrealismo era um movimento com abrangência na poesia e na prosa. “Não havia um programa surrealista para as artes visuais até que Breton escreveu *Surrealismo e Pintura* em 1925.” (BRADLEY, 2011:7). A pintura era considerada como a “janela aberta ao surreal”. O apreço pelo irracional, o espontâneo e o inconsciente podem ser percebidos na pintura surrealista, com a presença de elementos relacionados à fantasia, ao universo dos sonhos.

⁵⁵ Há de se considerar que outros artistas mexicanos foram classificados como surrealistas por Breton. Participaram da exposição *Mexique*, em 1939 na Pierre Colle, as fotografias de Manuel Alvarez Bravo e pinturas votivas do século XIX.



Fig.26: Frida Kahlo. *Lo que el agua me ha dado*, 1938. Óleo sobre tela (91x70,5 cm). Coleção Daniel Filipachi, Paris.

De fato, em muitas obras de Kahlo, o inconsciente e o universo dos sonhos parecem vigorar. Contudo, há aproximações, mas também divergências muito bem marcadas entre sua obra e a pintura surrealista. A emblemática tela *Lo que el agua me ha dado* (**fig.26**) talvez seja a obra de Kahlo que mais se aproxima deste universo. A água aqui nesta obra serve de espelho para os pés da artista que têm a imagem duplicada no reflexo. É na água, por cima de suas pernas submergidas, onde é projetado um mundo de rica imaginação, uma espécie de “cosmogonia aquática” (BURRUS, 2010:65). Os pés com as unhas pintadas de vermelho sobre a banheira de tinta branca destacam a ferida no pé direito. Na rolha da banheira, está pendurada uma linha vermelha que lembra bastante uma veia que goteja sangue sobre a banheira.

Nesta obra de 1938, podemos contemplar referências a vários elementos pictóricos presentes em outras obras da artista. A linha vermelha que parece gotejar sangue aparece em outros quadros, a exemplo de *Las dos Fridas* (**fig.19**) e *Recuerdo* (**fig.6**). O barco a velejar por trás de um amontoado de rochas é outro elemento possível de se ver em *Recuerdo*. O caracol, que nesta obra está perfurado e jorra água, foi

reproduzido em *Hospital Henry Ford* (**fig.10**) e na obra *Diego y Frida 1929 – 1944*⁵⁶. O vestido de tehuana, presente em tantas outras obras, também aparece flutuando sobre a água. O cadáver de uma mulher (que guarda semelhança com Frida, apesar de não apresentar as unidas sobranceiras, tão marcantes nas representações da artista) está preso pelo pescoço por uma corda que tem uma das pontas fixada no cume de uma montanha rochosa e a outra segurada por um homem, que está recostado em um vulcão. Burrus (2010) afirma que a figura desse rapaz evoca Jesus Cristo. Esta figura leva uma máscara pré-hispânica de terracota. As duas mulheres nuas antecedem a imagem da tela *Dos desnudos*⁵⁷, concluída no ano seguinte. Aparece ainda, por trás de uma folhagem, a fotografia de casamento dos pais de Frida que foi reproduzida em *Mis abuelos, mis padres y yo* (**fig.20**).

Explicitar as referências dos elementos desta tela a outras obras de Kahlo é pertinente, pois nos leva a concluir que aqui nesta banheira vêm à tona elementos presentes, talvez em processo de amadurecimento, no imaginário artístico da artista. *Lo que el agua me ha dado* não nos deixa afirmar que existe uma total distância entre Kahlo e os surrealistas, ao contrário, o universo da artista se aproxima da estética que prioriza a imaginação.

Apesar de sua arte guardar semelhanças com o surrealismo e da identificação deste movimento com suas obras, Kahlo não registrou boas impressões de sua convivência com o grupo em Paris, por ocasião da exposição *Mexique*, organizada por Breton, que contava com obras suas e de outros artistas mexicanos. Em carta a Nicholas Muray, ela escreve sobre o grupo de Breton:

Você não faz ideia do tipo de corja que essa gente canalha é. Eles me fazem vomitar. Eles são tão “intelectuais” e nojentos que não os suporto mais. (...) Prefiro ficar sentada no mercado de Toluca vendendo tortilhas do que ter alguma coisa a ver com esses desgraçados “artísticos”. Eles ficam horas e horas nos cafés, esquentando suas preciosas bundas e falando sem parar de “cultura”, “arte”, “revolução”, e assim por diante, se achando os deuses do mundo, sonhando com as besteiras mais fantasiosas, e envenenando o ar com suas teorias e mais teorias que nunca se realizam. (...) Meu Deus do céu! Valeu a pena vir aqui só pra ver porque a Europa está apodrecendo, por que toda esta gentinha – vagabundos imprestáveis – são a causa dos Hitlers e Mussolinis.

⁵⁶ Frida Kahlo. *Diego y Frida 1929 – 1944* ou *Retrato doble Diego y yo*, 1944. Óleo sobre masonite com conchas a volta. Coleção Francisco e Rosi González Vázquez, Cidade do México.

⁵⁷ Frida Kahlo. *Los dos desnudos*, 1939. Óleo sobre metal (25X30,5 cm). Coleção Jon e Mary Shirley

Aposto a minha vida que enquanto eu viver vou detestar este lugar. Eles têm uma atitude tão falsa e irreal que me levam à loucura. (KAHLO; Apud: HERRERA, 2011:299)

Nesta carta, a artista revela uma não identificação com Breton e seu grupo. O depoimento nos oferece uma possível motivação para este distanciamento entre Kahlo e os surrealistas. O que parece mais incomodá-la é o exacerbado apego às teorias e discussões teóricas sobre “‘arte’, ‘cultura’ e ‘revolução’”.

O automatismo psíquico era buscado pelos surrealistas como método capaz de revelar um estado de inconsciência puro. Na pintura a óleo, foram muitas as técnicas utilizadas na tentativa de diminuir a participação consciente do artista no processo de criação. As teorias de Freud sobre o inconsciente foram utilizadas como aparato teórico e metodológico para se conseguir atingir os escalões do inconsciente através da imagem onírica. A ideia de Freud sobre os sonhos como meio para analisar as inclinações e os desejos interiores do indivíduo introduziu “a noção de correspondência entre essa vida interior e o mundo exterior.” (BRADLEY, 2011:31).

O pintor surrealista mais frequentemente associado ao universo onírico é Dalí. Contudo, Bradley (2011) nos conta sobre a ocasião em que o pintor espanhol teria viajado para Londres para se encontrar com Sigmund Freud. Dalí mostrou ao psicanalista a tela *A Metamorfose de Narciso* (**anexo XII**). Ao contemplar tal obra, Freud teria assinalado o artificialismo da tentativa surrealista de recriar o ambiente onírico. Para ele, o que os artistas faziam era recorrer a temas utilizados pela psicanálise para dar a seus trabalhos a aparência do inconsciente.

Frida Kahlo, em contrapartida, desobrigada de se situar sob a designação de surrealista e de seguir ou não os preceitos desse grupo, cria em suas obras uma atmosfera simbólica, em que aparecem imagens de fluxo de consciência, fantasia, humor negro e paródia, como bem assinala Rico (1993). Ainda de acordo com essa autora, as obras de Frida não abandonam por completo a realidade sensível. “Sua mensagem permanece inteligível, sem nenhum hermetismo ou falta de lógica, mesmo que, em várias ocasiões, exista algo que surpreenda e inquiete.”⁵⁸ (RICO, 1993:88). Os surrealistas reconheceram traços de seu movimento em Kahlo, mas o mais relevante a se analisar em sua obra não é se fazem ou não parte do universo onírico ou se foram concebidas em um estágio de inconsciência pura. O mais importante é compreender

58 Livre tradução de: “su mensaje permanece inteligible sin ningún hermetismo o falta de lógica, aunque en varias ocasiones, existe algo que sorprende e inquieta.”

partindo de onde, ou melhor, através de quais signos, foram compostos seus quadros marcados por uma suposta irrealidade.

Talvez o caráter artificial e enganoso adquirido, por vezes, pela pintura surrealista venha justamente do excesso de técnicas e métodos perseguidos com o intuito de se atingir o irreal, o maravilhoso. Visando resgatarem a inocência criativa maculada pelo excesso de racionalidade, se distanciam (ou pelo menos procuram se distanciar) por completo das aparências reais dos objetos representados. Na obra de Kahlo, em oposição, o que contemplamos é o grande apreço pela materialidade de suas próprias formas físicas. Por mais que esteja envolto em uma atmosfera de fantasia, o corpo em suas obras é apresentado (e representado) em figuras diretas e concretas.

2.2.1: A representação do corpo no surrealismo e o corpo de Frida Kahlo em suas produções pictóricas

Os surrealistas, fazendo coro com os demais movimentos da arte moderna, incluíram em suas produções, na literatura – com extensão à prosa e à poesia – na pintura, na escultura ou até mesmo no cinema, a temática do corpo. No surrealismo, ele aparecerá como tema e como objeto de representação.

Para compreendermos a delicada relação entre Frida Kahlo e o surrealismo, principalmente no que tange ao corpo, é interessante pensarmos em qual é esse corpo gerador de obsessão na artista. O primeiro fator a se considerar é que o corpo que ganha evidência em Kahlo não é um corpo alheio, senão o seu próprio corpo. Dessa simples constatação podemos observar duas divergências entre o corpo nas obras de Frida e o corpo na arte surrealista que são: 1) quanto a não representação proposta por esse grupo; 2) quanto à representação do corpo feminino.

A crise da década de 1930 se alojou também no campo artístico. “A geração surrealista respondeu ao momento anunciando uma ‘crise fundamental do objeto’” (MORAES, 2002:63). Em oposição ao utilitarismo na economia moderna que reduzia os objetos a um uso pré-estabelecido, o *Manifesto Surrealista* de 1930 advogava a subversão da utilidade prática dos objetos. O objeto não deveria nunca ser idêntico a si mesmo, pois a intenção era transfigurar o real e, através disso, realçar sua potencialidade imaginativa.



Fig.27: Joan Miró. Bailarina Española, 1928 (100 x 80 cm). Colagem-objeto

Em 1928, o pintor e escultor espanhol Joan Miró apresenta à Breton um quadro onde são vistos um alfinete de chapéu e uma pena. A tela não recebe nenhuma pintura senão esses dois objetos. A obra ganha o nome de *Bailarina espanhola* (**fig.27**). Esta tela-objeto cumpre muito bem a concepção surrealista de objeto, pois a melhor maneira de não ser idêntico a si mesmo é a ausência total do objeto, afinal, a capacidade imaginativa do objeto se encontra explicitada em sua ausência. Em *Bailarina espanhola*, a linguagem pictural é suprimida, pois a tela não ganha nenhuma pincelada. A dançarina não aparece no sentido de uma descrição material de suas formas, o que desperta uma gama de sensações ao contemplarmos a obra. Quem seria essa bailarina representada? Seria uma bailarina de flamenco – uma bailaora – ou uma dançarina de nacionalidade espanhola praticante de qualquer modalidade de dança? Em que sentido os objetos se relacionam com a bailarina? Referem-se a ela por pertencerem, fazerem parte do seu traje de dança? Podemos pensar ainda na pena como uma referencia à asa e à metáfora do voo e, nesse caso, haveria uma alusão tanto aos movimentos da bailarina quanto à própria capacidade imaginativa do quadro-objeto. Diante disso, o que constatamos é que a ausência do objeto, de fato, desperta maiores possibilidades de imaginação do que a representação das formas desse objeto idênticas ao seu referente. Porém, por outro lado, estas perguntas que levantamos sobre a identidade da dançarina revelam outra faceta da não representação: o objeto, ao desligar-se do seu sentido prático, perde sua funcionalidade e também sua identidade.

Nesse ponto observamos uma divergência entre as obras de Kahlo e a concepção surrealista de objeto. O corpo humano por sua grande capacidade imaginária foi, para esse movimento, objeto privilegiado de exploração. Seguindo a tendência da não representação, o corpo humano “erotizado, transfigurado pelo prazer ou pela dor, o corpo do desejo tornava-se irredutível à sua forma natural, repondo sem cessar as relações entre a imaginação e a realidade.” (MORAES, 2002:66). O corpo, afastado de sua forma natural, cumpre com o papel de objeto surreal de mediador entre interior e exterior, imaginação e realidade, mas, ao perder sua identificação com a realidade, perde sua identidade.

Nas obras de Kahlo, mesmo naquelas em que contemplamos um universo fantasioso, o corpo não se perde de sua forma natural. Em *Mis abuelos, mis padres y yo*, a cena criada pode ser classificada como fantasiosa e irreal. O quadro é repleto de simbologia e a própria disposição dos elementos na composição alude a uma concepção irreal de tempo e espaço. Convivem na obra elementos ligados a tempos e lugares diferentes. A Casa Azul e o bairro em volta coexistem com uma paisagem desértica e montanhosa e esta paisagem, por sua vez, está ao lado de uma praia. Podemos inferir que há três estágios diferentes da vida de Frida representados: a concepção, a gestação e a infância. Contudo, os objetos e os corpos, como objetos de arte, não se distanciam de sua forma real, natural. Ao contrário, é enorme a semelhança entre as pessoas representadas e as pessoas reais, ou seja, há uma explícita analogia entre representação e referente. Vale lembrar que Kahlo utilizava-se abundantemente da fotografia para compor suas obras e nessa, especificamente, o que podemos afirmar é que o retrato de casamento de seus pais serviu de referência para a representação deles no óleo sobre metal. Quanto aos avós da artista, não podemos afirmar que tiveram suas imagens transpostas de uma imagem fotográfica, mas a pose dos dois casais se aproxima muito do estilo de fotografias familiares em voga no século XIX e início do século XX.

Nosso objetivo não é especular sobre os motivos de Frida Kahlo para representar a si mesma, tal como se produzisse uma imagem no espelho. Muitos fatores podem ter motivado seu estilo, entre eles, o realismo fotográfico ou os pintores de retratos do século XIX. Porém, o que queremos repensar é a questão da identidade nas suas obras.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, acreditamos que a pintura pode ser “lida”. No caso dos autorretratos de Kahlo, acreditamos que uma das facetas de sua pintura é a de nos comunicar, nos contar elementos íntimos, pessoais, mas sua arte

envolve-se em um projeto maior, a *mexicanidad*. Ou seja, verificamos nas obras autorreferenciais de Kahlo uma identidade dupla que é subjetiva e política. É subjetiva no sentido de que, através de sua pintura, Kahlo elabora sua catarse, sonda o corpo para, através da representação dele, expurgar a dor física e psicológica. O interessante é que esse ponto nos oferece a ligação entre sua obra – tida como pessoal – e uma perspectiva universal. Pintar o incômodo, o mal que atormenta, visando expurgá-lo, é uma das ações que definem o ex-voto que, por sua vez, também possui um caráter pessoal e coletivo.

Sendo assim, o corpo – mesmo fragmentado, dilacerado, sofrendo – não poderia, dentro dessa perspectiva, opor-se a sua forma real, pois serve aqui como símbolo, metáfora de uma identidade que é pessoal e política. A origem etimológica da palavra identidade é latina, *idem* que remete a igual, idêntico, o mesmo. Logo, um objeto que serve de metáfora para a identidade não poderia mesmo se desfigurar, perder sua semelhança com o real. Nesse sentido, afastar-se do modelo estético proposto pelos surrealistas para o corpo é uma maneira de manter a identidade mexicana em dois sentidos. O primeiro deles diz respeito à tentativa de afastar-se de um modelo estético proposto pelos europeus; o segundo tem a ver com o corpo presente e que se reconhece no espelho, a partir do movimento de reelaborar a nação mexicana, transmutada pela experiência revolucionária. A fragmentação do corpo não está posta como uma não representação, mas para representar a fragmentação da nação.



Fig.28: Frida Kahlo. My dress hangs there ou Mi vestido se cuelga allá, 1933. Óleo e colagem sobre Masonite (46x50 cm). Hoover Galey, herdeiros do Dr. Eloesser. São Farnciso, EUA.

Em *My dress hangs there* ou *Mi vestido se cuelga allá* (fig.28), vemos, em meio a uma paisagem diversificada, o vestido de tehuana de Frida pendurado em uma corda, entre duas pilastras, presa por um vaso sanitário e um troféu ou taça. Esta colagem está repleta de símbolos dos Estados Unidos: ao fundo, vemos a estátua da liberdade e edifícios que lembram os da ilha de Manhattan. As chaminés, o grande navio que veleja próximo à estátua, as figuras que remetem a maquinários podem ser considerados símbolos da sociedade industrializada estadunidense. Saindo de entre os prédios e se estendendo até o primeiro plano do quadro, há uma multidão de diminutas pessoas. Do lado direito da obra, há um contêiner que parece conter lixo. Observando toda a composição, percebemos uma cena decadente. Em meio aos altos edifícios, aos maquinários e navios modernos, à estátua da liberdade, vemos o contêiner de lixo, uma explosão do lado esquerdo, a multidão nas ruas, que não parece estar ali por contentamento ou para comemorar algo. O mais simbólico dessa convivência entre desenvolvimento e decadência é a ligação entre o troféu e o vaso sanitário. Conforme o

próprio título do quadro nos sugere, o vestido de tehuana está pendurado entre o símbolo de vitória e de decadência.

Consideremos que esta obra foi composta poucos anos após a queda da bolsa de Nova York, em 1929. A sociedade estadunidense e, sobretudo, a cidade de Nova York ainda sentiam as consequências do colapso econômico, portanto, não é incomum esta visão a respeito do país no período. No capítulo anterior, discorremos a respeito do traje de tehuana e consideramos que, ao menos no universo de Kahlo, ele é símbolo de uma tradição cultural mexicana. Sendo assim, compreendemos essa obra como uma maneira de afirmar a presença da cultura mexicana em seu país vizinho, principalmente neste período, em que muitos artistas mexicanos viviam nos Estados Unidos, incluindo Frida e Diego.

Através desta colagem (única em toda obra de Kahlo), percebemos que o corpo ausente não serve de objeto fantasma. O vestido de tehuana é visto por nós como uma maneira de assinalar, mesmo que de uma maneira sutil, a presença da cultura mexicana, ainda ligada a suas tradições e resistente frente a uma sociedade decadente. O traje de tehuana, mais uma vez, se coloca em lugar da nação. Quando o corpo não está, mas o vestido aparece, é a metáfora que fica. A ausência do corpo é presença marcante de uma identidade que é dupla, pois, ao pintar sobre si, Frida Kahlo está reinventando-se enquanto pintora e dialogando com um projeto nacional de identidade. Uma importante consideração: a obra de Frida, em nossa perspectiva, propõe o diálogo com a *mexicanidad*. Isso, de modo algum, significa ter a intenção ideológica de definir uma “identidade mexicana”, ao modo dos intelectuais ligados ao Estado mexicano, que, na mesma circunstância, discutiam ações para pensar (e adequar) a heterogeneidade étnica em meio à homogeneidade da nação. Para Frida Kahlo, a nação não é um “projeto político”, mas uma cultura, que se expressa fraturada mediante as expectativas, as perdas, as mudanças e as permanências experimentadas no interior do campo revolucionário. Sendo assim, o sentido de representação de si mesma tal como a imagem do espelho é extrapolado e circunscreve-se em algo maior, ligando cultura e política.

Outra diferença marcante entre o corpo na pintura surrealista e o corpo em Frida Kahlo refere-se ao ideal da representação do corpo feminino. Lembremos novamente que os objetos surreais surgem da contestação do utilitarismo industrial, em que os objetos eram determinados por sua função externa. Opondo-se a isso, o surrealismo pretendia libertar os objetos de sua função e submetê-los ao imaginário e ao desejo. É

seguindo essa ótica que o corpo feminino, ao tornar-se objeto de representação surrealista, será retratado.

Na obra de De Chirico, o manequim foi explorado pela pintura e escultura, que representavam a mulher como musa. Frequentemente, o corpo feminino era representado em fragmentação, sem a cabeça, sem os braços. O manequim de De Chirico, assinala Bradley (2001), relaciona-se com a boneca de Bellmer (**anexo XIII**). Nestas obras, o que se explicita são as diversas analogias, como se anagramas pudessem ser formados com as partes do corpo feminino desmontável, flexível.

A mulher no surrealismo era idealizada como ser perfeito, mais próxima da irrealidade do que o homem, capaz de “levá-los até mais perto do coração de seus desejos.” (BRADLEY, 2001:47). A valorização do feminino pelos surrealistas estava ligada a estabelecer uma oposição ao racionalismo do século XIX que ligava a mulher à loucura, à histeria. Era justamente esse lado inconsciente, irracional, antes atribuído ao feminino, que os surrealistas buscavam. No entanto, há algo importante a se observar: as mulheres, apesar de serem bem aceitas entre os surrealistas, eram valorizadas na arte como musa, ideal poético e não sujeito.

La columna rota (**fig.18**), uma das obras de Kahlo, guarda certa semelhança com um quadro de Salvador Dalí intitulado: *Minha mulher nua vendo o próprio corpo converter-se em degraus, três vértebras de uma coluna, céu e arquitetura* (**fig.29**). Em ambas, o corpo feminino está fragmentado. Portanto, o corpo de Frida se fragmenta e não se decompõe, enquanto o corpo de Gala (era esse o nome da esposa de Dalí) se desdobra, frente a sua visão, e se transforma em elementos inanimados (arquitetura, céu, coluna). A semelhança principal entre estas duas obras é justamente essa presença de elementos brutos, ligados à construção, dentro do corpo. No entanto, a posição das mulheres em ambas as obras nos revelam diferentes versões sobre o corpo feminino. Nessa pintura, Frida, ao contrário do corpo da esposa de Dalí, está em pose frontal e o seu rosto traz o olhar rígido, característico de suas autorrepresentações. Gala, por sua vez, com suas bonitas formas, assiste, de maneira passiva, à transformação de seu corpo em elementos inanimados. O corpo de Kahlo, por sua vez, não possui aqui nenhum atributo feminino utilizado em outras obras, como as joias e os penteados de tehuana. Os seios à mostra estão longe de adquirir alguma conotação sexual.



Fig.29: Salvador Dalí. Minha mulher nua vendo o próprio corpo converter-se em degraus, três vértebras de uma coluna, céu e arquitetura, 1945 (61 x52 cm). Óleo sobre madeira. Coleção Particular

São muitas as obras de Kahlo em que se observa menção ao feminino em temas ligados à fecundação, ao nascimento, ao aborto, à amamentação. Em *Mis abuelos, mis padres y yo* (**fig.20**), há muitos símbolos que remetem à fecundação, ao feminino: a mãe biológica de Kahlo está grávida, no lado esquerdo do quadro, há um óvulo sendo fecundado e também uma flor de cacto no momento da polinização. Há ainda, menos explícita, outra referência à reprodução/fecundação. A silhueta formada pelos casais de avós de Frida, seus pais e a criança, forma uma figura em forma de “V” muito parecida com o útero, mais uma referência ao feminino.

Esta ligação com o feminino em obras de Kahlo se expressa principalmente através da figura da *madre*. *Mi nana y yo* (**fig.14**), conforme vimos, faz menção a diversas iconografias de figuras maternas no momento do aleitamento. A nana com a máscara mortuária pode também ser interpretada como a própria Frida, já que as unidas sobranceiras podem ser vistas sobre a máscara, além dos cabelos, que aparecem retratados da mesma maneira em diversas obras, incluindo-se na acima citada, *La columna rota*. Conforme afirma Mayayo,

a imagem da mulher de cabelo solto e olhos chorosos está associada na cultura ocidental, especialmente na católica, à representação da dor, à imagem da mãe que chora sobre o corpo do filho morto. A esta tradição, se soma (...) o mito especificamente de “La Llorona.” (MAYAYO, 2008:144)

La Llorona trata-se de um conto mexicano do período colonial, para o qual existem diversas versões similares. Segundo a lenda, no período da Conquista, um fidalgo mantém um romance com uma mulher pobre que lhe dá dois filhos, mas não se casam. Chamado de volta à Espanha, o cavaleiro contrai matrimônio com uma jovem nobre. A mulher abandonada, em um ímpeto de desespero e loucura, depois de arranhar o próprio rosto e rasgar toda a roupa, vai até as margens do rio e afoga seus dois filhos. Ao cair em si e dar-se conta do que acabara de fazer, a mulher desmaia de tristeza e também se afoga nas margens do rio. O que se diz é que, ainda hoje, ao se avistar uma mulher de vestes brancas, cabelos longos e em prantos às margens de um rio, deve-se tomar muito cuidado, pois pode ser *llorona* a tentar atrair ao fundo do rio pessoas para lhe fazerem companhia ou buscar seus filhos afogados.

Representar-se como *la llorona* seria uma das facetas das representações da *madre* por Frida Kahlo, todas ligadas à cultura popular mexicana. Vimos também que em uma de suas obras, *Autorretrato con trenza* (**fig.13**), Kahlo se representa como a deusa asteca Coatlicue. “Mãe suprema da Terra, Coatlicue, dá à luz sua ninhada de deuses mediante signos de dor e crueldade extremos.” (FUENTES, 2001:27). Estas representações do feminino mostram a figura da mãe como símbolo de uma potência criadora e da morte. Lembremos que a *madre* de *Mi nana y yo*, amamenta, mas o que tem no rosto é uma máscara mortuária, o que nos leva a inferir que a criança está sugando os seios da própria morte.

A obra *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl* (**fig.30**) talvez seja a que apresenta com maior clareza a figura da mãe, aqui nesse caso, a mãe Terra. Observando a imagem na vertical, temos quatro figuras sobrepostas. O universo, representado por uma figura marcada pela dualidade: dia/noite; claro/escuro; sol/lua; feminino/masculino. Na sucessão, a figura que representaria a mãe Terra tem os mesmos cabelos com os quais Frida se representa em diversas obras que personifica a mãe, porém, os fios de cabelo da mãe Terra são folhas de cactos. O peito da figura está gretado, como se fosse um chão seco, desértico, mas brota dali uma árvore. Do seio pinga uma gota de leite. A figura de Frida, vestida de tehuana, está em clara analogia à figura da Terra. O peito também contém arranhaduras e sangra. O que pinga dele é uma mistura de sangue e leite. A mãe Terra está em total analogia com a imagem de Frida. O que observamos aqui mais uma vez, é uma clara alusão entre a imagem de Kahlo e a nação mexicana.



Fig.30: Frida Kahlo. El abrazo de amor de El Universo, la Tierra (México), Yo y el Señor Xólotl, 1949. Óleo sobre tela (70 x 60,5 cm). Coleção de Jacques & Natasha Gelman de Arte Mexicana Moderna e Contemporânea.

Diego está representado desproporcionalmente, nos braços da mãe. É uma figura um tanto andrógina com grossos lábios e seio volumoso. Possui o terceiro olho, símbolo de sabedoria oriental. De acordo com Mayayo (2008), o fogo nas mãos de Diego também faz referência à sabedoria oriental. Tratar-se-ia de uma representação do deus hindu Shiva, cujo fogo é um dos principais atributos. Ainda de acordo com a autora acima citada, esta obra está regida por elementos asteca, além de outras filosofias orientais. Um mundo regido pela dualidade é um dos pilares da cosmologia asteca e das filosofias budista e hinduísta.

O que percebemos aqui é uma *madre* ligada diretamente à terra que, nesse caso, é a representação da nação mexicana. A figura de Frida, análoga à figura da mãe Terra, mais uma vez, se aproxima da figura da nação. De toda forma, o que notamos nessas obras é que o corpo feminino em Frida Kahlo não serve ao fetiche, não é objeto de desejo.

Ao nos reportarmos ao corpo para alcançarmos aproximações e divergências entre a obra de Kahlo e a pintura surrealista, podemos lançar nova luz à questão da

identificação da obra da artista como surreal por parte dos participantes desse movimento, sobretudo por parte de Breton, o precursor. O corpo no surrealismo buscava um ideal de beleza convulsiva, ou seja, as imagens ideais da anatomia humana seriam aquelas de êxtase de prazer ou dor. Tratava-se da valorização da dimensão física para toda e qualquer atividade e sensação humana “as ideias deveriam ser testadas na carne.” (MORAES, 2002:71). Contudo, essas sensações ganhariam uma dimensão maior, uma maior intensidade quando o corpo era submetido a alguma pressão severa, sendo sexual ou de dor. Talvez, tenha sido esse o ponto a gerar a admiração da obra de Kahlo da parte dos surrealistas. Suas imagens de dor e sofrimento podem ter sido interpretadas, aos olhos dos artistas dessa vanguarda, como uma representação ideal do corpo feminino, pois, em muitos quadros, o seu corpo aparece convulsionado pela dor. No entanto, diferentemente da escultora Louise Nevelson, o que os surrealistas talvez não tenham observado foi que “Frida era sensacional. Seu trabalho era surrealista. (...) Mas o surrealismo tal como Frida o traduzia se parecia muito com o México.” (NEVELSON; Apud: BURRUS, 2010:133).

2.2.2: “Pinto a minha realidade”: surrealismo e cultura popular mexicana.

Um dos principais preceitos do surrealismo era não exatamente promover uma ruptura total com a realidade, mas alcançar uma conciliação entre o mundo real e o universo da fantasia. Tendo isso em mente, não é difícil compreender a admiração deles pela América Latina e por artistas latino-americanos. Esta conciliação pôde ser vislumbrada aqui neste continente, pois de acordo com o que afirmou o escritor colombiano Gabriel García Marquez: “a vida cotidiana na América Latina prova que a realidade está repleta das coisas mais extraordinárias.” (MARQUEZ; Apud: ADES, 1997:215).

Fuentes (2008), na introdução ao diário de Frida Kahlo, também discorre a respeito da relação entre o surrealismo e a América Latina. O ensaísta afirma que a obra de Kahlo nos lembra que a fusão entre mito e realidade, sonho e vigília, razão e fantasia, que foram codificados pelos surrealistas, já era lugar comum no México e na América Latina. A patente surrealista da América Latina é dada, de acordo com Fuentes, pelo mito pré-colombiano, pelos rituais africanos, pela fome barroca e pelo sincretismo religioso (FUENTES, 2008:15).

A ligação entre a obra de Kahlo e a cultura popular mexicana já foi analisada em um tópico do capítulo anterior. Apesar de sofrer influências diversas, inclusive de artistas europeus, vimos que as fontes principais para a composição de suas obras era a cultura popular do México. Rico (1993) menciona o fato de Kahlo ser considerada em seu país uma artista realista. Assim, o que notamos é que partindo de suas raízes culturais, a artista cria um mundo em que fantasia e realidade assumem certa harmonia. De acordo com Rico, a arte de Kahlo traduz uma sociedade em que o revés do real é uma alternativa mexicana para auto explicação. Nas palavras da autora, Frida “tem sempre o cuidado de manter uma credibilidade suficiente para nos enraizar em um mundo exterior, normal e cotidiano, do qual o imaginário se nutre e toma forma”. (RICO, 1993:98)⁵⁹

O que observamos é que, mesmo quando compõe obras com uma aura completamente fantástica, há uma preocupação em remeter à realidade. Lembremos da afirmação de Rivera (1992) de que sua esposa seria uma das poucas, entre os artistas ocidentais, a dizer a verdade biológica sobre o que sentia. A este respeito também assinalou Deborise: “todos os seus quadros estão contaminados pela realidade.” (DEBROISE, 1992:21)⁶⁰. Talvez venha daí a incessante necessidade de Kahlo em afirmar que pintava sua realidade. Em 1952, em carta ao amigo e historiador da arte Antonio Rodríguez, ela afirma:

Alguns críticos tentaram me classificar entre os surrealistas, mas não me considero surrealista (...). Na verdade, não sei se minhas pinturas são surrealistas ou não, mas sei que são a expressão mais franca de mim mesma. Detesto o surrealismo. Para mim, é uma manifestação decadente da arte burguesa. Um desvio da arte verdadeira que o povo espera do artista (...). Espero ser digna, com minhas pinturas, do povo ao qual pertenço e das ideias que me dão força (...). Quero que minha obra seja uma contribuição à luta do povo por paz e liberdade. (KAHLO; Apud: BURRUS, 2010:91)

Remetendo-nos à Sirinelli, concordamos que a rede de sociabilidade secreta microclimas à sombra dos quais as atividades dos envolvidos se desenvolvem. Kahlo conviveu com artistas surrealistas em diversos momentos de sua vida, seja no exterior

⁵⁹ Livre tradução de: “tiene siempre cuidado de mantener una credibilidad suficiente para enraizarnos a un mundo exterior, normal y cotidiano, del cual lo imaginario se nutre y toma forma.”

⁶⁰ Livre tradução de: “todos sus cuadros están contaminados por la realidad.”

ou no México, por isso não podemos negar por completo a influência desse estilo artístico em sua obra. Entretanto, não podemos negar também as convicções políticas da artista. Mais uma vez, afirmamos que aderir a uma cultura popular característica do México não é uma deficiência de técnica, mas tem a ver com um ato político de produzir uma arte próxima do povo.

Em seu diário ela escreve sobre sua arte:

Tenho muitas inquietações quanto à minha pintura. Sobretudo por transformá-la em algo que seja útil ao movimento revolucionário comunista, pois até agora pinte a expressão honrada de mim mesma, mas minha pintura está absolutamente distante de poder servir ao partido. Devo lutar com todas minhas forças para que o pouco de positivo que minha saúde me deixe fazer seja no sentido de ajudar a revolução⁶¹. (KAHLO, 2008:96, 97)

Nesta fala observamos dois pontos de oposição ao surrealismo. O primeiro deles é ao afirmar que sua pintura é a expressão de si mesma. Entendemos tal afirmação como uma posição à “crise fundamental do objeto” surrealista. Dizer que pinta a si mesma traz uma imediata identificação ao objeto que mais aparece em seus quadros: ela mesma. Outro ponto que não pode ser ignorado é em relação aos ideais políticos de Kahlo e o intuito de se ligar a uma arte que servisse à revolução. As páginas de seu diário que abriga esses dizeres é uma das poucas páginas datadas e, ainda assim, a data que aparece é uma referência apenas ao ano: 1950/1951. De fato, a partir desta data, notamos alguns quadros com um teor mais político, por assim dizer. Uma dessas obras é *El marxismo dará salud a los enfermos* (fig.31).

⁶¹ Livre tradução de: “Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo por transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mí misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido. Debo luchar con todas mis fuerzas para que lo poco de positivo que mi salud me deje hacer sea en dirección a ayudar a la revolución.”



Fig.31: Frida Kahlo. El marxismo dará Salud a los enfermos, 1954. Óleo sobre masonite (38 x 58 cm). Museo de Arte Moderno, Cidade do México, México.

Neste óleo sobre masonite, vemos o pensador Karl Marx sobre os céus exercendo o papel que seria de um deus, não apenas por sua aparência, mas por ter mãos milagrosas capazes de estrangular o todo poderoso tio Sam que tem o corpo de uma águia, em uma claríssima alusão aos Estados Unidos. São as mãos de Marx que vestem o colete que ampara o corpo frágil, agora livre das muletas. Em uma das mãos, Frida traz o livro vermelho e com o outro braço se apoia com uma atitude de confiança nas mãos de Marx. Essa tela se aproxima bastante dos ex-votos, porém, aqui, o santo capaz de realizar o milagre é o pensador alemão. É possível pensarmos o corpo de Kahlo mais uma vez como uma metáfora do México. O contraste entre sua saia verde e o livro vermelho, explicitam as cores da nação. Dentro dessa perspectiva, o marxismo seria capaz de dar saúde à Frida, que dizia ser a revolução seu motivo de viver, mas também ao México, ferido desde sua origem. Seria o marxismo que libertaria o país da dependência de seu país vizinho, tornando a nação mexicana capaz de “andar com as próprias pernas”.

Talvez Kahlo tenha pintado este quadro como uma tentativa de aproximar sua arte da revolução, conforme demonstrou anseio em seu diário. No entanto, o que é interessante de se notar é que essa obra não destoia das demais de Kahlo: para discutir um tema político, ela fez uso de sua imagem, seguindo uma tendência em suas obras.

Sobre Kahlo e o surrealismo, é preciso registrar que a artista não recorreu às teorias freudianas ou sádicas⁶² para fazer o corpo falar, expressar elementos do inconsciente ou criar um ambiente iconográfico fantástico. Sua obra não caminhava em busca de uma ruptura com a racionalidade, tal como faziam os surrealistas. O que notamos é um anseio por uma ligação com o passado cultural mexicano. O irônico na relação de Kahlo com os surrealistas é que andar na contramão de um dos princípios desse movimento – transcender a realidade plástica das formas – acabou por causar uma identificação entre a artista e um dos princípios do movimento: a ligação entre o interior e o exterior humano através da imaginação, já que “Breton defendia um retorno à unidade profunda da percepção e da representação para conciliar o interior e o exterior; o objetivo e o subjetivo.” (MORAES, 2002:63). Os processos imaginativos na arte de Kahlo são intrinsecamente marcados por sua ligação com o eu, com o próprio, tido aqui com um duplo sentido: o de ser ela mesma o principal objeto de seus quadros e de integrar-se com o México, com a dita “verdadeira cultura nacional”. Portanto, o eu universaliza-se e comunica-se com o exterior através das imagens de fantasia. Nessa medida, a obra de Frida contempla o ideal artístico surrealista de conciliar o interior e o exterior.

2.3 A rede de sociabilidade e outros diálogos: Frida Kahlo e a metáfora do corpo da nação mexicana.

No quadro intitulado *Raíces* (**fig.16**), observamos uma representação feita por Kahlo de si mesma que poderíamos chamar de híbrida, haja vista que a composição do ser que se encontra ao centro do quadro não é exclusivamente humana. Frida está deitada sobre a paisagem gretada e em seu corpo há raízes de onde brotam galhos de

⁶² Não descartamos completamente a influência de Freud ou Sade na obra de Kahlo. Quanto a Freud, sabemos ter sido sua obra *Moisés e a religião monoteísta* a fonte de inspiração para a composição do quadro intitulado *Moisés*. No entanto, o que deve ficar claro é que não percebemos em sua obra uma busca pelas teorias freudianas que dizem respeito ao universo dos sonhos. Acreditamos que, de alguma forma, tais teorias podem ter influenciado algumas de suas obras, mas não foram a principal fonte para composição de seus quadros. Diferentemente da pintura surrealista, sua arte não era embasada em uma busca pela representação do inconsciente.

uma planta que vão desembocar no solo⁶³. De acordo com o que já foi mencionado no capítulo anterior sobre esta obra, não é possível sabermos ao certo se os galhos nascem no peito de Frida ou se nasceram no solo e trespassaram o corpo da artista. De qualquer maneira, o corpo da artista está claramente preso ao solo. Há raízes subindo por seu vestido que a prendem à terra.

Há no quadro dois elementos importantes para a nossa análise. O primeiro deles é que o corpo de Frida está vestido com os habituais trajes femininos indígenas da região de Tehuantepec. O capítulo anterior trouxe uma discussão a respeito da importância do traje, sobretudo, deste tipo de traje para nossa artista. A identificação entre Kahlo e esta roupa é tamanha que, como ela mesma afirmou, o vestido de tehuana passou a ser o retrato ausente dela mesma (KAHLO; Apud: HERRERA, 2011:143). No entanto, assim como em outras telas, ao representar-se com este traje, traz à tona a discussão da identidade nacional mexicana, pensada e problematizada a partir da Revolução de 1910.

Em grande parte dos autorretratos de Kahlo aparecem representados elementos da fauna e da flora nacionais. Nessa representação, observamos que o corpo de Frida contém ou é onde está contido parte dessa flora. Tal entendimento que temos a respeito desse quadro nos leva a concordar com Rivera (1992), quando o pintor afirma ser sua esposa a personificação de toda a glória nacional. Como já afirmamos, seguimos a trilha de Carlos Fuentes (2008), quem, em introdução ao diário de Frida Kahlo, considera a representação do corpo de Frida em suas telas uma metáfora da nação mexicana dilacerada, fragmentada.

Com a observação e análise das obras de Kahlo, compactuamos e endossamos estas teorias. O *Autorretrato con mono* (**fig.32**), de 1940, nos traz um típico autorretrato de Frida. Aqui como em muitas outras obras, temos a representação em primeiro plano de seu rosto com as grossas sobrancelhas, o buço volumoso e o olhar marcante que parece interpelar o espectador. Ao fundo do óleo sobre masonite, vemos uma abundante folhagem de tons verdes mais escuros que se intercalam com o verde amarelado. No canto esquerdo da obra, há a presença de um macaco que abraça Frida, envolvendo o

⁶³ A representação de seres humanos que têm partes do corpo completadas por elementos da natureza não é raro nos quadros de Kahlo. Sobre esse aspecto, é relevante a obra *Retrato de Luther Burbank* (**Anexo XIV**). Neste quadro Luther Burbank – horticultor norte americano, famoso cientista agrícola conhecido pela produção de vegetais híbridos – é representado como se fosse ele próprio uma de suas produções. Burbank aparece no quadro com os pés literalmente plantados no solo. O subsolo também pode ser visto na obra. Nessa camada, vemos que Burbank, que tem os pés cobertos pelo que parece ser o tronco de uma árvore e suas raízes, está enraizado em um esqueleto que está no subsolo.

seu pescoço com um dos braços. Podemos perceber que a blusa que a imagem da artista leva faz parte do típico traje de tehuana. O cabelo de Frida está trançado e enfeitado com fita vermelha, ao estilo das indígenas mexicanas.

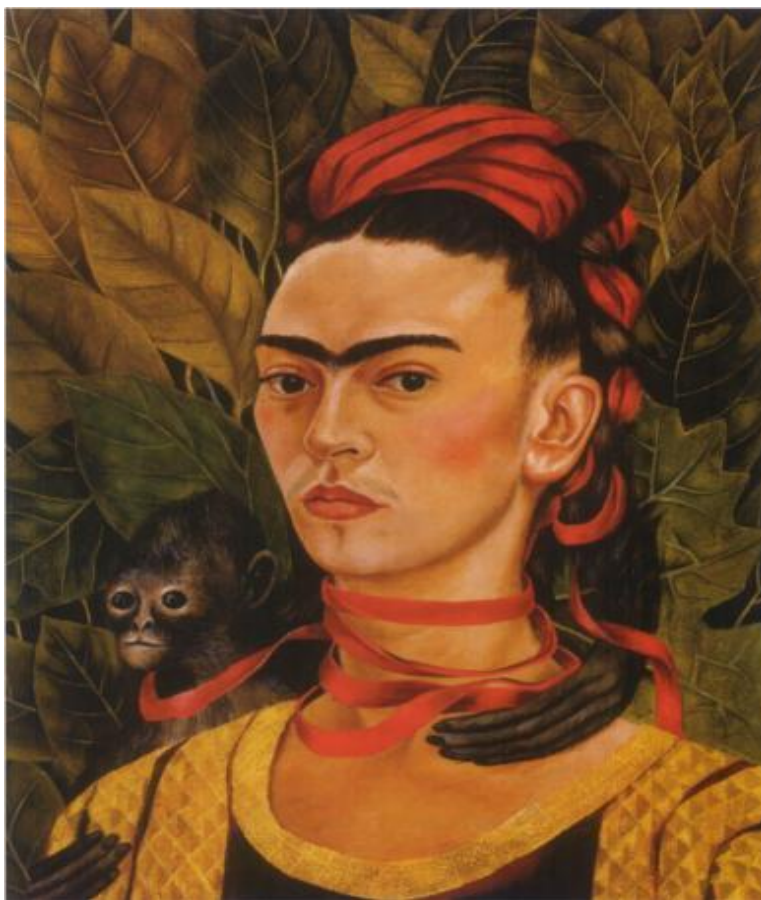


Fig.32: Frida Kahlo. Autorretrato con mono, 1940. Óleo sobre masonite (55,2 x 43,5 cm). Coleção Privada Madona

O que nos chama a atenção quando observamos esta obra é que as duas figuras representadas – apesar de estarem em planos diferentes – e a folhagem ao fundo parecem fazer parte de uma mesma dinâmica, formando partes de um todo. Os cabelos de Kahlo estão displicentemente desajeitados. A fita vermelha que os prende está frouxa, sai da cabeça e vai envolver o animal que está envolto em seu pescoço. O braço do *mono* – provavelmente representação de um dos tantos animais desta espécie que pertenciam à Frida e viviam na Casa Azul – não apenas envolve o pescoço da artista, mas se mistura e dilui-se ao cabelo que está preso por trás da cabeça de Frida. Além de estarem a artista e o animal atados pela mesma fita vermelha, a representação de Kahlo se assemelha ao macaco pela grande quantidade de pelos presentes em seu rosto. É verdade que as sobrancelhas grossas e o buço volumoso são marcas registradas das

autorrepresentações da artista, mas em poucas obras sua face é representada com uma quantidade tão grande de pelos quanto neste autorretrato.⁶⁴

A espessa folhagem ao fundo parece envolver as duas figuras presentes no quadro. A figura do *mono*, além de conectar-se à imagem de Frida, também se mistura à folhagem ao fundo. O mesmo braço do animal que envolve o pescoço de Frida se mescla às folhas. Desta maneira, percebemos que há uma integração total entre as figuras e a paisagem representadas. Os três elementos, além de fazerem parte uns dos outros, compõem-se. Há outro fator importante de se considerar. O verde e vermelho são as cores predominantes na obra. Essa composição de cores do quadro remete às cores da bandeira nacional mexicana.

Com tudo isso, o que entendemos a partir de tal obra é que, de fato, a identificação entre a imagem de Frida e a representação da nação mexicana é notória. Nessa obra sua imagem funde-se ao país ao misturar-se com os elementos da fauna e flora nacionais e as cores mexicanas. Ao analisarmos *Autorretrato con mono*, o que conseguimos é endossar a afirmação do muralista Rivera de que Frida era a personificação da glória nacional e que no caso das autorrepresentações de sua esposa uma vida contém os elementos de todas as vidas. Mais uma vez, o que vem à tona aqui é o fato de que pintar a si mesma ultrapassa sua autobiografia pictórica e conecta-se a um ideal artístico em voga de representar, repensar o país. Seus autorretratos dialogam e se inserem em uma cultura artística mexicana de revisão do nacionalismo.

De acordo com o que já vimos através de *Raíces*, a imagem de Frida se associa ao México não apenas nos autorretratos em que a fauna e a flora (no caso do autorretrato anteriormente citado) aparecem relacionados à sua imagem. O México aparece de maneira metafórica nas imagens de dor, fragmentação e dilaceração.

Essa fragmentação é muito bem representada pictoricamente pela paisagem gretada que aparece ao fundo⁶⁵ do quadro *Raíces*. Essa paisagem persiste em diversas obras da artista, no entanto, nesse caso, o solo gretado não está apenas na paisagem exterior, fora do corpo, senão forma parte do corpo que tem a fragmentação e a dilaceração em seu próprio seio. O frágil corpo de Frida assume, dessa maneira, um

⁶⁴ A este respeito ver as obras: *El Tiempo Vuela* (fig.1) e *Autorretrato dedicado a Leon Trotsky* (fig.3). Nestes quadros há a presença das sobranceiras grossas e unidas, mas o rosto de Kahlo não traz pelos, ao contrário, encontra-se maquiado e com ares sedutores. Em contrapartida, no *Autorretrato con mono* (anexo XV), de 1938, a imagem de Kahlo também se assemelha à figura do macaco que abraça a artista. O buço é bastante volumoso e os pelos se estendem por toda a face.

⁶⁵ É interessante lembrar que a própria paisagem já foi tema da obra *Paisagem de 1946*.

significado maior e mais universal do que apenas a representação de seus padecimentos pessoais, representa o seu país fragmentado em sua origem.

A representação da nação mexicana vai aparecer em diversas obras artísticas do período. O mural de José Clemente Orozco *Cortés y Malinche* (**fig.33**) traz a imagem do conquistador espanhol de mãos dadas com a índia Malinche. Ambos estão sentados e têm a seus pés uma figura humana que está com o rosto voltado para o chão. Malinche tem os pés recuados, encolhidos, enquanto Cortés tem as pernas separadas umas das outras e um de seus pés toca a figura que está deitada sob os pés do conquistador. Apesar de não conseguirmos ver o rosto desta figura, notamos que ela possui o mesmo tom de cor da Malinche.



Fig.33: José Clemente Orozco. Cortés y la Malinche, 1923 – 1926. Fresco. Colégio San Ildefonso, Cidade do México, México.

O mural, que está ainda hoje situado acima da escadaria do Colégio San Ildefonso, foi confeccionado entre 1923 e 1926, durante os governos de Álvaro Obregón (1920 – 1924) e Plutarco Elias Calles (1924 – 1928). O grupo político revolucionário representado por estes dois presidentes tinha como principais

características a secularização e o anticlericalismo. Como assinala Barbosa (2006), durante as décadas de governo destes dois presidentes, houve muitos conflitos com a Igreja Católica, com as companhias petrolíferas, com a própria “família revolucionária” e também com os Estados Unidos, portanto, foram nessas décadas que ocorreu a “formação do Estado mexicano moderno”. Contudo, para lançarem as bases do que seria essa nova nação, os governos citados tiveram que aglomerar em suas bases grupos sociais diversos e, por vezes, conflitantes como as organizações de trabalhadores urbanos (a CROM, o Partido Laborista Mexicano) e organizações agraristas ligadas aos remanescentes zapatistas e o exército. Para dar sustentação a essa base social, a ideologia aglutinadora era justamente o nacionalismo com amplo conteúdo social.

Foi neste contexto que Obregón elegeu Vasconcelos como secretário de Educação Pública⁶⁶. Vasconcelos, por sua vez, contratou um grupo de artistas composto inicialmente por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Xavier Guerrero para pintarem as paredes de prédios públicos, inicialmente o prédio da própria Secretaria de Educação Pública. Estava fundada a Escola Mexicana de Pintura ou, como ficaria mais conhecido, o muralismo mexicano.

O nacionalismo que entrará em voga e que será representado pelos pintores muralistas teve suas bases lançadas pela revolução e surgiu como uma necessidade de consolidação dos governos revolucionários citados. Conforme apontam Camín & Meyer (2000), sobretudo a partir de 1915, o país passa a viver, ao mesmo tempo, um isolamento em relação ao estrangeiro e uma experiência de contato entre as diversas partes do país, por conta das emigrações ocasionadas pelos conflitos. Esses autores afirmam que os centros urbanos se viram confrontados com a “novidade do México”.

No seio da vida cultural e intelectual afrancesada da capital, sacudida por suas audácias modernistas e pelas altas rebeliões metafísicas que alternavam o decadentismo boêmio com a história positivista, o naturalismo dos velhos romancistas com a consagração do helenismo clássico nas novas gerações, o surgimento do México áspero e rude da Revolução teve o efeito de uma catarse de descobrimento e afirmação nacional. (CAMÍN & MEYER, 2000: 76)

⁶⁶ A educação pública passava nesse período por mudanças. Além de intentar erradicar o analfabetismo e promover um nacionalismo que valorizava indígenas, camponeses, trabalhadores, a educação pública, como expressão e também como parte das desavenças entre igreja e estado revolucionário, tornava-se pública.

Nessa mesma perspectiva, Fuentes (2008) afirma que a revolução veio para tirar a máscara progressista e moderna, posta na face da nação por Díaz. De acordo com o autor:

Os exércitos camponeses de Pancho Villa e Emiliano Zapata surgiram da terra para dizer que não: o México era estes rostos escuros e feridos que jamais se haviam visto em um espelho. Ninguém pintou nossos retratos. Nossos corpos estão partidos ao meio. Somos duas nações. Sempre dois Méxicos.⁶⁷(FUENTES, 2008:09)

Assim, a pintura mural teria a tarefa de servir como “espelho” para estes rostos escuros e feridos e para estes corpos partidos que se constituíam como importante base de apoio aos governos revolucionários. Conforme aponta Camilo de Mello Vasconcellos, a Revolução não foi por si só o elemento gerador do muralismo, que já estava em estado embrionário, mas foi ela que permitiu a emergência e esplendor dessa arte. (VASCONCELLOS, 2007:156).

Sendo assim, temas como a mestiçagem e a valorização do indígena se tornam temas preferenciais para a arte mural. A dependência artística da Europa era repudiada em nome de uma “estética nativa”. Daí o próprio suporte utilizado serem paredes de locais públicos – a princípio, eram os prédios públicos utilizados pelos pintores, mais tarde, prédios privados, incluídos locais fora do México, como Estados Unidos e Inglaterra – em contraposição à pintura de cavalete. Além da escolha ter recaído inicialmente em paredes públicas – a revolução se dava a ver nos locais que dela deviam cuidar, havendo, portanto, uma mensagem sobre a tarefa da arte, em associação ao bem público e ao homem comum –, acrescentemos que as escolhas que recaíram sobre a pintura mural associavam-se à reflexão sobre seu alcance e impacto, em especial em comparação à pintura de cavalete. A escolha da arte mural, de acordo com Ades (1992) vem, além de uma oposição à arte de cavalete, de uma tradição mexicana que já se manifestava com Gerardo Murillo (dr. Atl) em 1914 e de uma revisão da herança pré-hispânica, pois muitas cidades pré-hispânicas possuíam os muros das cidades cobertos por pinturas, a exemplo da cidade maia Chichén-Itzá situada na península de Yucatán.

⁶⁷ Livre tradução de: “Los ejércitos campesinos de Pancho Villa y Emiliano Zapata surgieron de la tierra para decir que no: México era estos rostros oscuros y heridos que jamás se habían visto en un espejo. Nadie ha pintado nuestros retratos. Nuestros cuerpos están partidos por la mitad. Somos dos naciones. Siempre dos Méxicos.”

Contudo, o muralismo esteve longe de ser um movimento homogêneo, havendo divergências internas, encarnadas nas figuras de *los tres grandes*: Rivera, Orozco e Siqueiros. Orozco divergia dos dois outros muralistas quanto ao nacionalismo e ao indigenismo nas artes. Para ele, a arte não deveria servir de propaganda e negava-se a “pintar índios com sandálias e calças de algodão sujas”, indicando ainda que “é claro, desejo de todo coração que as pessoas vestidas assim possam, um dia, abandonar estas roupas e tornar-se civilizadas.” (OROZCO; Apud: ADES, 1992:168). Orozco dizia que, em seu nacionalismo, seus colegas confundiam pintura com arte folclórica.

O que Ades (1992) revela e possui uma maior relevância para a compreensão do citado painel é sobre o tratamento dado à história por Orozco. Após confeccionar um mural na *Baker Library* do *Dartmouth College* nos Estados Unidos, afirmou: “as raças dos dois continentes americanos estão, agora, adquirindo consciência da própria personalidade que emerge de duas correntes culturais, a indígena e a europeia.” (OROZCO; Apud: ADES, 1992:170). O mural do colégio de San Ildefonso traz nitidamente o tema da mestiçagem de duas “raças” representadas pelo conquistador espanhol e pela Malinche.

A figura da índia Malinche ou Malinalli ou ainda, seu nome cristianizado, Marina é emblemática no México. A índia, que conhecia tanto o idioma nahuátle quanto o idioma dos maias, teria rapidamente aprendido a língua castelhana e servido como intérprete entre Cortés e os povos a serem dominados. Malinalli teria sido amante de Hernán Cortés e tido um filho com ele. Por esse motivo, tornou-se figura icônica da mestiçagem.

No mural de Orozco, a mestiçagem é ressaltada pelo contraste entre as cores da figura de Cortés e de Malinche. Ele é representado com tons claros de cinza azulados em contraste com a cor marrom avermelhada da índia. Vários elementos da obra destacam a posição de poder de Cortés em relação à Malinalli. Ainda em relação à cor/luz, podemos perceber que o foco de luz recai sobre o conquistador, o que evidencia sua figura em relação à Malinche. Slautina (2007) chama atenção para a posição das mãos na composição. Segundo a autora, as mãos de Cortés não possuem sincronia nos movimentos, o que revelaria os sentimentos ambíguos do conquistador por Malinalli que seriam, ao mesmo tempo, de afeto e dominação. A posição das mãos da índia é mais intrigante. A mão direita se encerra sobre a mão de Cortés, mas sua mão esquerda tem seu movimento impedido, interrompido pela mão do espanhol. O que seria este gesto? Poderia ser de afeto para com seu amo, de resignação ou de desacordo. Orozco

não deixa claro, sendo que cabe ao espectador interpretar o gesto não concluído. Os olhos fechados também podem ser interpretados como uma atitude de resignação ou omissão em relação à dizimação de seu povo que jaz aos pés do conquistador.

Mais uma vez nos referindo às mãos, o que verificamos é que as duas figuras nuas estão ligadas; de mãos dadas e encarnam o símbolo da nação mexicana, “fundada” pela ligação entre dois mundos, dois povos e duas culturas diferentes. Neste ponto, não podemos deixar de citar *Las dos Fridas*, obra que traz duas figuras representativas de dois estereótipos raciais e que também estão interligadas pelas mãos. Não podemos afirmar haver uma interimagibilidade entre estas duas obras, o que compreendemos é que o tema estava em voga no período e, por isso, a sua representação pictórica alcançava formas distintas, nas obras dos pintores mencionados. Porém, antes de adentrarmos nas especificidades das representações do tema em Kahlo, pretendemos analisar mais algumas obras que trazem a figura da Malinche, a fim de discutirmos sua relação com a representação da nação mexicana.



Fig.34: Diego Rivera. Fragmento de *La Historia de México: de la Conquista a 1930*, 1929-1931. Fresco, Palacio Nacional, Cidade do México, México

O mural composto por Rivera, *La Historia de México: de la conquista a 1930*, no Palácio Nacional na Cidade do México, representa a epopeia da nação mexicana e foi executado entre os anos de 1929 e 1935. O mural é composto por três partes em que pode ser vista a história mexicana: contada em ordem cronológica, a “história pintada” convoca a refletir sobre a participação de espanhóis e nativos na formação de um novo povo. Chama nossa atenção um fragmento que ocupa a parede principal intitulado *Historia de México: la conquista a 1930 (fig.34)*. Nele, vemos a figura de Cortés e da Malinche que estão diante de uma fogueira. Em um gesto maternal, *doña* Marina ampara ao filho enquanto o pai, longe de assumir aqui um papel de proteção em relação ao mesmo, dá as costas à Malinche e ao filho.

Em ambos os murais citados, percebemos duas figuras que representam simbolicamente a nação mexicana. Cortés e Malinche, além de representarem dois estereótipos raciais fundadores do México, representam o próprio conflito da conquista. O lado masculino e feminino da nação. De acordo com Octavio Paz (1976), as representações de poder – mais mítico do que real – elaboradas pelos mexicanos têm a ver com a figura do “macho”, aquele que não pertence ao mundo mexicano, vem de fora, está sempre longe, é o estranho. É a personificação do “pai da pátria⁶⁸”. Em contrapartida, há também uma representação da mãe da pátria ou da mãe Terra, a mãe violada que poderia ser associada à conquista. O símbolo dessa entrega, dessa violação – exatamente carregada de ambiguidade (entrega e violação, amálgama entre a violência da conquista e a dissimulação servil do dominado) – seria Malinche que assumiria então a representação da figura das índias fascinadas, violadas ou seduzidas pelos espanhóis (PAZ, 1976: 77 e 80).

No óleo sobre tela intitulado *El sueño de la Malinche (fig.35)*, de 1939 e de autoria de Antonio Ruiz, vemos uma Malinche que dorme enquanto podemos contemplar, sobre o lençol que cobre seu corpo, uma paisagem. Os espaços se fundem dentro do quadro. O fundo azul escuro é pano de fundo tanto para a cena formada pelo quarto da mulher a dormir quanto para a paisagem de vales, construções e estradas. A rachadura na parede e as duas marcas de pintura descascada, que assumem formato de

⁶⁸ Para Paz, a figura do macho vem associada a do conquistador e, por isso, os heróis mexicanos carecem do vigor do “Gran Chingón”, aquele que, com violência, fere, rompe, aniquila, humilha. Acompanhem a citação: “o ‘macho’ não tem qualquer contrapartida heroica ou divina. Hidalgo, o ‘pai da pátria’, como é costume chamar-se no jargão ritual da República, é um ancião inerme, mais encarnação do povo desvalido diante da força do que imagem do poder e da cólera do pai terrível. Entre os numerosos santos patronos dos mexicanos tampouco aparece algum que ofereça qualquer semelhança com as divindades masculinas.” (PAZ, 1976:77)

nuvens, fazem uma alusão ao universo onírico da tela e podem ser vistas como janelas que dão acesso ao sonho da Malinche. Essa obra se aproxima das obras de Kahlo em dois aspectos: o primeiro deles diz respeito à fusão entre pessoal e universal: é através do sonho de Malinche que podemos vislumbrar a terra mexicana, é seu sonho que nos oferece essa visão. A outra aproximação também explicita a relação pessoal-coletivo, fazendo do corpo feminino o palco da representação da nação. Nesta obra de Ruiz, o corpo da Malinche é uma extensão da nação ou seria ainda a própria nação, pois funde-se com a paisagem mexicana.



Fig. 35: Antonio Ruiz. El sueño de la Malinche, 1939 (30 x 40 cm). Óleo sobre tela. Coleção Mariana Pérez Amor

Acompanhamos, ao longo deste capítulo, diversas obras de Kahlo que remetem ao feminino. Essas representações não apenas estão em consonância com a simbologia da mãe terra, presente nos murais e na tela aqui citados, como acrescentam novos matizes à questão identitária proposta. Nesse momento, retomemos duas obras: *Hospital Henry Ford* e *Mis abuelos, mis padres y yo*. Ambos os quadros trazem, de maneiras diferentes figuras maternas e símbolos do feminino. A mãe deitada sobre a cama poderia ser, já vimos, uma representação de *la llorona* que, por sua vez, também é um estereótipo de mãe violada. Com as exceções do objeto que lembra um maquinário (e não conseguimos saber sua procedência) e da flor, todos os outros objetos que rondam a cama fazem alusão direta ao feminino, mais especificamente à gestação: o torso feminino usado em aulas de anatomia, o feto, a pélvis e o caracol que, conforme vimos no capítulo anterior, foi representado na litografia sobre papel, *Frida y el aborto* ou *El aborto* (**fig.11**), dentro do ventre de Frida como feto ou como o útero, ou ainda

como o útero que possuía um feto. Pode-se observar em *Hospital Henry Ford* que o corpo do caracol está para fora, o que dialoga perfeitamente com a cena do quadro que representa um aborto.

Contudo, é em *Mis abuelos, mis padres y yo* que essas alusões ao órgão reprodutor feminino nos chamam mais atenção. O primeiro aspecto a se notar é que há novamente uma identificação entre Kahlo e a nação mexicana. Muitos autores atentam para o fato de que, nessa obra, as origens mestiças de Frida estão retratadas, porém, se ampliarmos a análise, observaremos que não são retratadas apenas as origens da artista. Sabemos sobre a diversidade das referências espaciais: do lado direito, ao fundo, uma praia; do lado esquerdo uma paisagem montanhosa e desértica, onde se veem os típicos cactos mexicanos e, em primeiro plano, a Casa Azul e o bairro de Coyoacán. Há três representações temporais da vida de Frida: fecundação, gestação e infância. É no momento da fecundação que notamos uma explícita associação entre Frida e o México, pois esta etapa dá-se em solo mexicano e, mais do que isso, ocorre simultaneamente à polinização da flor de cactos. Há proximidade entre o óvulo sendo fecundado e a flor sendo polinizada, de modo que verificamos uma ligação entre os gametas. O pólen parece vir do óvulo fecundado ou poderia ainda ter saído da flor e fecundado o óvulo. Há, nesse caso, uma associação entre a fecundação da terra mexicana e a fecundação que teria dado origem à Frida.

As representações dos órgãos reprodutores também se ligam à representação da nação mexicana. Conforme analisamos no item anterior, a silhueta formada pelas figuras dos avós, dos pais, e que desemboca em Frida criança, remete a um útero. O útero representa um receptáculo, lugar depositário de coisas antagônicas. É no útero que os gametas masculino e feminino se unem, se fundem e se completam para então gerar algo novo e diferente, mas que traz características de ambos. Nesse ponto é que se observa uma analogia com o México. Podemos nos perguntar mais uma vez: por que a associação da terra mexicana com a figura da *madre*? Confirmando o que foi dito, a obra de Kahlo oferece mais uma resposta a essa questão. Assim como a mãe, a terra mexicana também é receptáculo de dois mundos, duas culturas distintas. No ventre da terra fecundada por dois mundos, dois povos, duas culturas, o México foi gerado.

Em *Mis abuelos, mis padres y yo*, percebemos muito claramente a ligação entre pessoal e coletivo. Ao mesmo tempo em que retrata a fecundação e a gestação de Frida

através de culturas distintas, traz também a metáfora da fecundação da nação pelas mesmas culturas que teriam gerado o México moderno.

Contudo, conforme já nos pronunciamos muitas vezes, resulta em tarefa muito difícil desvendar se a intenção de Kahlo era se representar como a personificação da nação mexicana ou se pretendia, ao representar a si mesma, fazer uma alegoria do surgimento da nação. Não obstante, de qualquer maneira, essa foi a via principal de diálogo entre sua arte e a arte mexicana do período, sobretudo, a arte muralista, embebida de nacionalismo revolucionário. Portanto, o uso de sua imagem para trazer a tona questões políticas não se esgotou em seus quadros, mas foi transposto para sua imagem pessoal, em um processo dialógico entre imagem pública e autorrepresentações pictóricas. Para além desse argumento, cabe registrar, como também já fizemos anteriormente, que não se trata de perscrutar as intenções da artista, que escapam e se multiplicam em sua obra. A intenção, se é que pode ser captada integralmente, é apenas uma parte (ínfima) da composição artística a nos permitir a compreensão sobre uma obra. A arte depende do diálogo, interno e externo; subjetivo e coletivo, que se realiza no âmbito do juízo e da cultura. Uma pintura, muito especialmente, é oferecida ao olhar dos outros – olhar que multiplica os sentidos. “Frida não pode ser vista apenas a partir de Frida”, assim como não é possível deixar de considerar a parcela fundante de sua história (e identidade) pessoal. Com essas afirmações em mente e, em decorrência do diálogo profícuo com os ensaístas mexicanos (embora esta dissertação não tenha se colocado como tarefa a pretensão de tratar do ensaio), particularmente, Octavio Paz e Carlos Fuentes, pudemos apresentar as reflexões sobre o corpo ferido de Frida e o corpo da nação mexicana.

2.4 A imagem de Frida Kahlo criada em ambiente revolucionário: história, arte, política e contatos interculturais

No *Autorretrato con el pelo suelto* (**fig.36**), de 1947, lê-se abaixo da imagem de Frida a seguinte inscrição: “*Aquí mi pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Tengo 37 años y es el mês de Julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán, México, lugar dónde nació.*” Situar a imagem através de uma descrição temporal é característica dos ex-votos. A faixa, que, nas imagens votivas, é utilizada para descrever o milagre, aparece em muitas obras de Kahlo e guarda significados diversos. Já vimos que, em *Mi nacimiento* (**fig.7**), a faixa abaixo da cena não possui nenhuma descrição, o

que seria indicativo da ausência do milagre. Para Debroise (1992), assinalar o local e a data no autorretrato de 1947 é uma maneira de secularizar o ex-voto, preenchendo a imagem com a realidade.

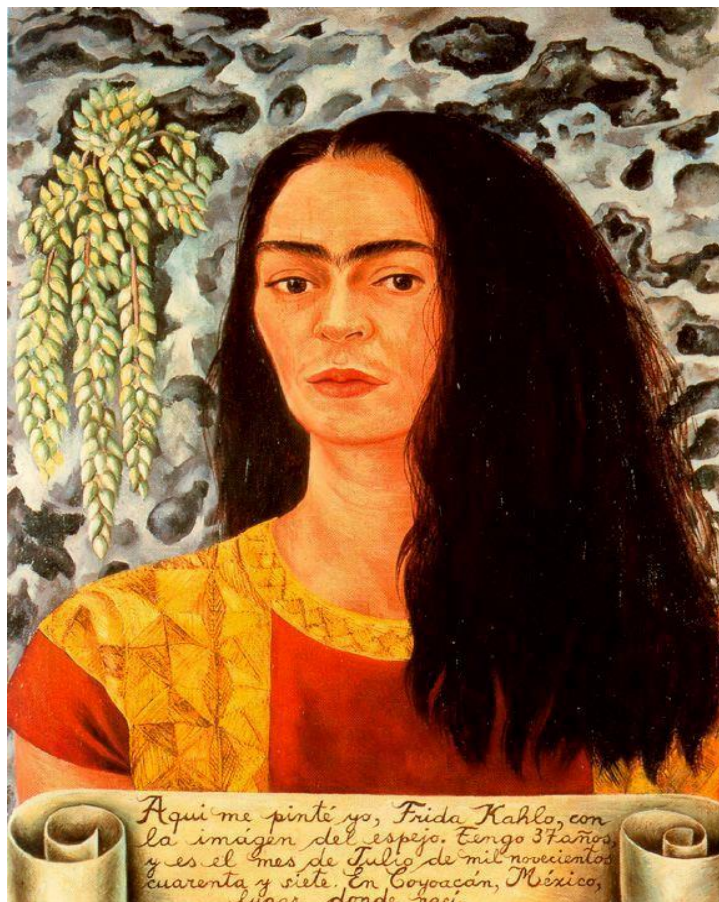


Fig.36: Frida Kahlo. Autorretrato con el pelo suelto, 1947. Óleo sobre masonite (61 x 45 cm). Coleção Particular Des Moines, Iowa, Estados Unidos.

Analisemos justamente a frase: “(...) *mi pinté yo, Frida Kahlo con la imagen del espejo.*” Nesta obra, Kahlo estaria confessando o que já havia afirmado em outros momentos: “pinto a minha realidade”; “pinto a mim mesma”. As anedotas em torno de quando teria dado início às suas pinturas também remetem a uma transposição de sua imagem tal como a vê no espelho⁶⁹, pois a uma Frida acamada teriam sido entregues um cavalete, pincéis e tintas; e um espelho teria sido acoplado sobre sua cama. De fato, ainda hoje, na Casa Azul de Coyoacán, em torno da cama que pertenceu à Frida, pode-se ver, na parte superior do dossel que envolve a cama que lhe pertenceu, um espelho. Os biógrafos usam os quadros como importante fonte biográfica e, no mesmo sentido, analisam os quadros tendo como chave principal os acontecimentos da vida da artista. Não discordamos, e nem poderíamos, do fato de sua imagem pessoal ser por ela

⁶⁹ A este respeito ver o item 1.1 do primeiro capítulo: “Trajetória biográfica e os autorretratos”

perseguida, sondada, estudada e transposta para os quadros. Contudo, o ponto chave a se pensar é: qual é essa imagem transposta para o quadro?

2.4.1. A Frida tehuana: a identidade mexicana em ambiente revolucionário

Frida Kahlo tinha grande preocupação com o momento de se arrumar, se produzir. Conforme o testemunho da pintora Lucile Blanch: “Frida encarava com uma atitude estética o ato de se vestir. (...) Ela estava pintando um quadro completo com cores e formas.” (BLANCH; Apud: HERRERA, 2011:141). As roupas, os acessórios, eram todos meticulosamente escolhidos. O traje preferido de Kahlo era, sem dúvida, aquele utilizado pelas mulheres do istmo de Tehuantepec, mas usava comumente trajes de outras regiões e de outras épocas. Nos pés, utilizava tanto os *huaraches* (sandálias indígenas feitas de couro) como as botas de couro típicas do período colonial e, muitas vezes, utilizadas pelas *soldaderas*. Em torno do pescoço, a artista usava bastante o *rebozo*, xale de tecido, normalmente de algodão, muito utilizado pelas índias mexicanas, tanto na proteção do frio e do vento, como pelas parteiras ou doulas para auxiliarem na hora do parto e ampararem e transportarem a criança. Todavia, Kahlo utilizava não apenas o *rebozo*, fazia parte de seu vestuário o xale espanhol de seda bordada e adornado com franjas. Os cabelos, a artista tratava de quase sempre prendê-los em tranças por fitas, mais uma referência à mulher tehuana. Em relação às joias, a pintora usava desde adereços baratos feitos de contas, que eram facilmente encontrados em mercados populares até joias pré-hispânicas, como o famoso colar de jade.

O cuidado com suas vestimentas expressa a preocupação com uma identidade pública. A criação desta identidade precisa ser vista e pensada no ambiente revolucionário, pois possui íntima ligação com o projeto de mexicanização do período. Conforme mencionamos, Kahlo se vestia com trajes de épocas e regiões distintas. O traje de tehuana, as joias pré-hispânicas e o *rebozo* são costumeiramente mencionados como “tipicamente mexicanos”, porém, não seriam os trajes coloniais, como o xale espanhol, também “tipicamente mexicanos”? É certo que estes adereços representam a herança espanhola, mas esta também compõe o México e, nesse ponto, é interessante notar que Kahlo misturava em um mesmo traje elementos com referências diversas.

Contudo, analisaremos em primeiro momento a utilização do traje tehuana. No capítulo anterior, afirmamos que fazer uso de tais trajes, assim como utilizar-se da própria imagem forjada através da vestimenta, não era algo percebido apenas em Frida

Kahlo. Muitas mulheres mexicanas, que partilhavam do mesmo ambiente de Frida (ambiente urbano, burguês e, posteriormente, boêmio e intelectual), faziam uso destes trajes. O que deve ser perguntado é qual significado teria o uso de roupas típicas das camponesas do sul do país por essa artista, mulher urbana.

O uso destes trajes já foi muitas vezes atribuído a uma maneira de encobrir o corpo ferido, a perna esquerda atrofiada e o salto da bota esquerda, mais elevado que o seu par. Em nossa compreensão, o uso destes trajes tem mesmo é conotação política. O primeiro fator que nos leva a essa afirmação é o fato de que a artista começou a fazer uso de tais trajes a partir de 1929, quando se muda para os Estados Unidos. Assim como as mudanças em sua pintura são substanciais a partir de então, a adoção deste traje tem um sentido ligado à identidade cultural. Ao ver-se em um país estrangeiro, a alteridade causa uma identificação ainda maior com o país de origem. Mirando-se no espelho do outro foi que a artista viu-se ainda mais mexicana.

O uso destes trajes tem a ver com a questão identitária que circulava no México em dois aspectos. Vestir-se com trajes típicos era uma maneira de vestir-se com o México índio, pobre, camponês que, por sua vez, era a face da nação valorizada pelo nacionalismo revolucionário. Em outro ponto, o uso de tais trajes remetiam ao estereótipo feminino da *madre* ligada à terra. O traje remetia às mulheres camponesas, índias, ligadas à terra, representantes da metáfora feminina da índia que foi violada pelo conquistador.

Não acreditamos que o uso dos trajes femininos típicos da região de Tehanntepec tenha a ver apenas com uma preocupação em disfarçar as feridas do corpo, mas essa ideia nos chama atenção de maneira metafórica. Vestir o corpo fraturado com a roupa símbolo de mulheres que são conhecidas no imaginário mexicano por serem fortes tem um significado, qual seja: oferecer ao corpo nacional ferido, feito de chagas, uma roupa símbolo de forças da natureza, da terra, capaz de esconder ou mascarar as suas feridas, brechas, arranhaduras. Porém, não é apenas com o traje tehuana que o corpo ferido se veste. O vestido colonial, o colar de jades e o *rebozo*, usados simultaneamente, apresentam uma metáfora muito próxima daquela que aparece nos quadros: o corpo mexicano não comporta apenas a herança índia, mas também a herança espanhola que veio com a conquista.

A preocupação com a análise da imagem pública de Kahlo é de suma importância para a compreensão de seus autorretratos, pois a imagem de si tanto na tela

quanto em sua identidade dada a ver, não se encerram em si mesmas, mas dialogam e se complementam.

2.4.2. A fratura e a reinvenção: o corpo fraturado e sua representação pictórica

Nos itens 2.1 e 2.2 discorremos sobre a importância que tinha para Kahlo afirmar pintar a si mesma. A fotografia e o uso que a artista fez de sua imagem para compor suas obras tem papel importante nessa afirmação, pois, em diversos momentos, a fotografia, apesar de não retratar a realidade, mas ser vista como uma imagem real serviu como fonte, referência para a composição dos quadros. Nesse sentido, talvez seja a fotografia a mediadora entre a Frida pública, pintora, e a Frida representada por si mesma, uma vez que a imagem pública de Kahlo foi amplamente capturada pelas lentes fotográficas. Dessa maneira, a fotografia, se constitui como instrumento dessa identidade dada a ver.

Mayayo nos lembra de que “filha de um fotógrafo, Kahlo era plenamente consciente do potencial da imagem fotográfica no processo de autorrepresentação, de construção de uma imagem pública.” (MAYAYO, 2008:28). De fato, desde pequena, Kahlo se familiarizou com a câmera fotográfica, sendo diversas vezes fotografada pela câmera de Guillermo Kahlo. Ao longo de sua vida, a pintora se relacionou com diversos fotógrafos e foi retratada por eles: Tina Modotti, Man Ray, Edward Weston, Nicholas Muray, Lola Alvarez Bravo, entre outros. Várias facetas de sua identidade pública foram apreendidas por estas lentes.

Nesse sentido, são expressivas as várias fotos feitas por Nicholas Muray a partir da década de 1940. Nessas fotografias vemos várias imagens do corpo de Frida padecendo, ferido ou em momentos de convalescença. Uma das imagens *Frida Kahlo em Nova York (fig.22)*, conforme vimos, serviu de clara referência para a composição de *Árbol de la esperanza mantente firme*. Porém, essa não é a única obra em que o corpo aparece ferido, assim como a fotografia não é a única em que Frida é representada em momento de padecimento.



Fig.37: Gisèle Freund. Frida Kahlo com o doutor Farril e seu retrato, 1951. Revelado em prata sobre gelatina (19,69X23,5 cm). México

A fotografia *Frida Kahlo com o doutor Farril e seu retrato* (**fig.37**) e a pintura, *Autorretrato con el retrato del Dr. Farril* ou *Autorretrato con el Dr. Juan Farril* (**fig.38**), nos permite observar muito claramente a íntima analogia entre imagem fotográfica e imagem pictórica. Na fotografia, Kahlo e seu médico posam para a câmera, em pose idêntica à do quadro. A cadeira de rodas e a paleta são atributos de Kahlo que se repetem na fotografia e na pintura e, assim como no autorretrato, nessa fotografia, a pintora parece ter acabado de concluir a obra. Na fotografia, a presença do doutor causa certa estranheza, pois é como se o quadro ganhasse vida, replicando-se ao lado da pintora, de sua criadora. Ao contrário de *Árbol de la esperanza mantente firme*, aqui, parece ser a tela que serviu de matéria-prima ou de referência para a fotografia.



Fig.38: Frida Kahlo. Autorretrato con el retrato del Dr. Farril ou Autorretrato con el Dr. Juan Farril, 1951. Óleo sobre masonite (41,5X50 cm). Coleção Particular.

Portanto, a questão a ser levantada é: qual a identidade pública postulada por essas imagens fotográficas de seu corpo dilacerado? Essas imagens mantêm algum diálogo com os corpos dilacerados na pintura? Nas obras de Kahlo, admitimos, o corpo aparece muitas vezes como metáfora para a nação mexicana. Essa mesma metáfora poderia se aplicar ao corpo na fotografia? Dificilmente a resposta será positiva, pois há grandes diferenças entre os dois tipos de imagens. A primeira delas é que Kahlo aparece nas fotografias não por seus próprios pinceis, senão pelo olhar, pelas lentes de outros e nesse caso, não podemos desconsiderar a subjetividade do fotógrafo. No entanto, o que devemos nos lembrar é de que, muito familiarizada com a câmera, a artista sabia muito bem posar. Longe de ser uma modelo inerte, alheia, na fotografia, assim como nos quadros, Frida fita o espectador assumindo completamente o papel de protagonista na imagem.

Essa (ou essas) semelhança(s) entre a imagem pictórica e a imagem fotográfica nos chama atenção pela identificação que se nota entre os dois tipos de imagem. A imagem de dor retratada na fotografia transfere-se para o autorretrato. Isso nos remete novamente ao problema do objeto para o surrealismo e para Kahlo. O corpo como objeto, longe de ser ausente ou não representativo, tem sua equivalência com a realidade imediatamente contemplada, ou ainda mais comprovada, através da imagem fotográfica.

Portanto, essa semelhança é uma reafirmação do corpo em seus quadros, pois se o corpo aparece pictoricamente dilacerado, fragmentado é porque assim o é em realidade.

2.4.3. Feminino e masculino: a Frida tehuana e o bigode de Zapata

As imagens mais frequentes de Frida (tanto imagens fotográficas quanto imagens pictóricas) são aquelas em que a artista está representada com adereços tipicamente femininos: vestidos ou saias longas – sendo tehuana ou não –, penteados femininos com tranças e adereços como flores, *peineta*, prendedores, maquiagem, etc. Entretanto há outra faceta da identidade de Kahlo que transita entre a imagem pública e os autorretratos que é a questão da androginia ou da coexistência do masculino e do feminino em seu corpo. Em diversas fotografias, contemplamos uma Frida que se deixa fotografar não com seus famosos e emblemáticos trajes de tehuana, mas com roupas masculinas. Em 1926, antes de aderir ao uso dos trajes típicos das índias camponesas, as lentes de seu pai fotografaram a ela, suas irmãs e seus primos, Carmen Romero e Carlos Veraza (**fig.39**). Na imagem contemplamos Frida vestida com um traje masculino. O traje é completo, sendo que há ainda um adereço marcadamente masculino, pelo menos para os padrões de moda da época: a bengala.



Fig.39: Guillermo Kahlo. Frida com traje masculino junto a membros de sua família, 7 de janeiro de 1926.

Em um primeiro momento, poderíamos imaginar que a adesão ao traje de tehuana poderia ter suprimido essa faceta da sua identidade, mas, na verdade, há vários registros fotográficos que apresentam a artista com trajes masculinos. Um destes

registros é a imagem feita por Lou Packard, em 1941. Este testemunho fotográfico traz uma Frida vestida com calças, camisas e sapatos masculinos, mas os seus cabelos estão presos com os penteados típicos. Ou seja, o masculino e o feminino coexistem nessa imagem da artista.

Em seus quadros, a representação dessa faceta de sua identidade é representada de maneira mais notória pela obra *Autorretrato de pelona o Autorretrato de pelo corto* (fig.15). Seguindo uma linha de interpretação muito próxima, grande parte dos autores por nós consultados, interpretam essa obra como um momento em que a artista se despe dos atributos femininos e, sendo assim, o corpo se masculiniza. Conforme assinala Mayayo (2008), nessa obra, a figura de Frida não renuncia por completo aos atributos da feminilidade. A autora chama atenção para os brincos que são levados por Frida e para os sapatos que, contrariando a interpretação de Herrera (2011), não são sapatos masculinos, mas um modelo de sapatos femininos.

A convivência entre feminino e masculino não se dá apenas nessa obra. De maneira mais sutil, aparece em praticamente todas as autorrepresentações da artista, mesmo naquelas em que seu corpo está vestido com trajes marcadamente femininos. O espesso buço e a volumosa e unida sobrancelha – tidos como atributos masculinos – aparecem em praticamente todas as representações pictóricas autorreferencias de Kahlo.

Como uma possível explicação para a convivência de elementos do universo feminino e masculino em Kahlo, Mayayo aponta dois importantes fatores. O primeiro deles seria o estereótipo, difundido após a Primeira Guerra, da “Nova Mulher”. Essa autora afirma que, em termos práticos, a guerra não trouxe mudanças substanciais para a vida de muitas mulheres ao redor do mundo todo, mas trouxe inegavelmente mudanças na moda e nos costumes. As mulheres, libertas dos corseletes, podiam praticar esportes, dançar ritmos antes restritos ao masculino e explorar sua sexualidade. (MAYAYO, 2008:231). Sabemos que essas mudanças nos costumes são relativas e não homogêneas, a ponto de alcançarem todas as partes do globo do mesmo modo, mas o que é pertinente pensar é no surgimento de um novo estereótipo de feminino. Mesmo que a mudança nos costumes não tenha sido abrangente, atitudes diferentes quanto ao modo de se vestir e agir foram, aos poucos, sendo incorporadas ao universo feminino. No México, essa “Nova Mulher” chega não apenas como um estereótipo importado dos Estados Unidos⁷⁰

⁷⁰ Mayayo (2008) chama atenção para a disseminação da figura da *garçonne* ou da *flapper* pelas revistas ilustradas e pelo cinema hollywoodiano. O protótipo da *garçonne* seria o da mulher de cabelo corto, vestido colado ao corpo e cigarro na mão.

ou da Europa, mas gerado pelo conflito revolucionário mexicano. A figura da *soldadera* se apresenta como a mulher livre que rompe valores e costumes, incluindo em suas atitudes elementos do universo masculino.

Dessa maneira, a convivência entre masculino e feminino, que representa uma figura andrógina ou travestida, em Kahlo, assume, de acordo com Mayayo (2008) tanto uma maneira de questionar os padrões de feminilidade da época e de dialogar com a figura da “Nova Mulher”, como uma maneira de expressar sua própria bissexualidade.

Concordamos com as interpretações mencionadas, mas pretendemos acrescentar outra interpretação ao tema, à luz das questões mencionadas relacionadas ao nacionalismo revolucionário. A primeira interpretação tem a ver com a questão do duplo, da dualidade e do desdobramento. Essa visão dual vem, em Frida Kahlo, em grande parte, de uma visão do duplo presente nas sociedades pré-hispânicas. De acordo com Rico, em algumas sociedades primitivas,

O duplo se trata de uma moeda de duas faces, é o lado contrário do homem (...). Em sua presença absoluta com o indivíduo, o duplo se manifesta no que fazer de todos os dias, na experiência noturna, nos sonhos, na sombra, nos reflexos, no eco, no suspiro e às vezes nos órgãos genitais⁷¹. (RICO, 1993:110)

Nessas sociedades, os opostos convivem e se completam. É símbolo dessa dualidade, dessa convivência de opostos, a *Cabeza de la vida y la muerte* (**fig.40**), em que se vê a coexistência da vida e da morte em uma mesma pessoa.

⁷¹ Livre tradução de: “el doble, como si se tratara de una moneda con dos caras, es el lado contrario del hombre (...). En su presencia absoluta con el individuo, el doble se manifiesta en el quehacer de todos los días, y en la experiencia nocturna, en los sueños, en la sombra, en los reflejos, en el eco, en el suspiro, y a veces, en los órganos genitales.”



Fig.40: Cabeça da vida e da morte 600 – 900 d.C. Terracota envernizada. Museu Nacional de Antropologia, Cidade do México, México.

Feminino e masculino são versões opostas de uma mesma moeda. Os dois sexos podem ser antagônicos, mas se fundem e se completam. Remetemos mais uma vez às figuras do masculino e do feminino apresentadas por Octavio Paz (1973) como representativos da nação. O macho, cerrado, fechado, representa o conquistador violador e a fêmea aberta recebe a violação, representa a nação índia violada, conquistada. Portanto, apesar de opostos, masculino e feminino se fundem e geram uma nova nação, o novo México, não mais essencialmente índio, nem tampouco apenas europeu, mas uma nova “raça”, filha da fusão de opostos.

Dessa maneira, a imagem de Kahlo, seja a sua imagem pública ou sua imagem pictórica, se oferece mais uma vez como metáfora da nação. Corpo masculino/feminino, onde se representa a metáfora da dualidade macho/fêmea, que não se encerra com uma maneira de resolver as questões pessoais da artista, mas liga-se a um simbolismo da identidade nacional mexicana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a tantas publicações a respeito do tema Frida Kahlo, uma pergunta que caberia muito ao nosso trabalho seria: por que mais um trabalho sobre um tema que se tornou tão popular nos últimos anos? Apesar de serem diversas as publicações que abordam as obras de Kahlo, entendemos que não estamos diante de um tema esgotado. Ao contrário, há muito ainda a se dizer sobre Frida Kahlo. Acreditamos que seus quadros tenham muito a contribuir para a compreensão do período em que foram compostos.

Partindo do próprio, a artista conseguiu dialogar com temas concernentes à arte e à política no México, mas também fora dele. Apesar da militância política, Kahlo não produz uma arte engajada que, para o local e o período em que foi produzida, seria algo mais ligado ao “realismo social” ou ao “nacionalismo político”. Em seu diário, conforme acompanhamos no capítulo II, a artista demonstrou o desejo de abordar temas mais ligados à política, mas em toda sua obra, o que vemos, com ênfase, é sua imagem refletida e a fragilidade de seu corpo exposto. No desenvolvimento do trabalho, enfrentamos uma grande dificuldade, a de lidar, de maneira equilibrada, com a questão do individual e do coletivo em seus quadros. Contudo, o que percebemos é que essas duas medidas não são opostas, são faces de uma mesma moeda.

Não é de se espantar que uma artista de vida tumultuada como Frida buscasse na arte uma maneira de elaborar sua catarse, expor, comunicar a respeito de seus padecimentos. Do mesmo modo, não é surpresa também constatar que sua arte é impregnada da cultura nacionalista, exaltada em ambiente revolucionário. Diante disso, o elemento principal de ligação entre sua obra e o México revolucionário é a questão identitária. Pensar-se e reelaborar-se não foi algo isolado em Kahlo. O movimento de construção identitária deu-se em consonância com a experiência revolucionária mexicana.

Nesse aspecto, nos amparamos em Hall (2004), quando o autor afirma que a cultura nacional, formada por um sistema de representação, produz sentidos com os quais os indivíduos podem se identificar. Essa identificação com símbolos representativos da nação é o que constrói as “identidades nacionais”. Entretanto, identificar-se não é um processo de mão única, em que o Estado impõe a crença e os indivíduos a aceitam. Identificar-se, como bem lembra Norbert Elias (1997), exige a partilha de um nós ideal, que se afirma culturalmente. Um nós ideal exige uma nação

ideal, posta à venda para os compatriotas. Em um país fraturado pela Revolução, como era o caso do México, a identificação com o Estado-Nação pressupunha uma reinvenção, pois díspares e variados eram os projetos político-culturais: o México não era um, formado de vários não encontrava unidade – e a ausência de unidade alimentava a busca identitária. Por isso, não bastava acreditar no nacionalismo, pois a experiência, a longo prazo, mostrava que não havia “receita pronta” para a resolução dos conflitos políticos e/ou culturais.

No México revolucionário, não era a primeira vez que a identidade nacional era problematizada. Neste país e em toda a América Latina, as identidades são problematizadas desde a independência. No entanto, a identidade nacional estava sendo revisitada e reconstruída através de símbolos que pudessem causar uma identificação em uma parcela da população até então excluída do discurso identitário oficial. Aliás, outra contribuição de Hall é pensar a identidade como discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.” (HALL, 2004:50). A representação do discurso identitário por meio da visualidade foi importante estratégia para causar sentimento de pertencimento em uma população de maioria analfabeta. Nesse sentido, o muralismo foi instrumento para propagar símbolos de uma *mexicanidad* problematizada sob o signo dos ideais revolucionários.

Contudo, essa construção identitária não se dá de maneira homogênea, unificada, como já sugerido. Mesmo no interior do muralismo, havia visões contrastantes a respeito do projeto nacionalista. A obra de Kahlo, com temas considerados de foro íntimos, era aparentemente afastada dessas questões. No entanto, o que esse trabalho pretendeu demonstrar foi que, através de sua imagem pessoal, Kahlo dialogou com a arte mexicana do período e com o tema do nacionalismo – melhor ainda, da *mexicanidad*. Fez isso não porque pensava um projeto político para o México, mas porque incorporara a experiência revolucionária, produzindo à sua sombra. A arte popular foi uma importante via através da qual sua obra dialogou com tais temas. Julgada muitas vezes como uma ausência de técnica acadêmica, a aproximação com a arte popular em seus quadros foi ainda um meio de se acercar da arte produzida “pelo povo”.

Antes do ingresso no mestrado, o que se pretendia era a análise do discurso identitário em suas obras autobiográficas. No entanto, conforme a pesquisa foi efetivamente iniciada, novas nuances se delinearam. A comparação entre sua obra e o

surrealismo, a análise de sua imagem pessoal, as leituras do feminino em seus quadros foram alguns dos temas que surgiram através de um movimento de análise mais detalhado de seus quadros. Foi importante para as mudanças que se impuseram neste trabalho servir-se de uma bibliografia que incluía as biografias de Kahlo e de seus documentos pessoais (cartas, arquivo fotográfico e diário íntimo). Com essas leituras, aprendemos que era possível falar de Frida Kahlo “com” e “para além” de seus tormentos físicos. Publicações que analisam a obra de Frida de maneira mais crítica, a historiografia e o ensaio foram fundamentais para delinear a hipótese que relacionava o corpo autobiografado e o corpo mexicano. Com tudo isso, o que se percebeu foi que a obra de Kahlo, além de dialogar com o nacionalismo revolucionário, lança novas luzes sobre temas do período.

A título de exemplo, as relações entre Kahlo e a arte europeia da primeira metade do século XX, tendo sido o surrealismo o recorte, permitiram compreender, sob um ângulo diferente daquele adotado pela pintura mural, a dimensão da questão identitária mexicana. Para essa análise, adotamos a comparação, cujo recorte revelou-se por conta das conflituosas relações entre a artista e o surrealismo. Enquanto seus precursores a consideravam surrealista por excelência, ela rechaçava qualquer identificação entre ela e o grupo francês. Por meio do surrealismo, alcançou-se a distinção entre a arte de Frida e a pintura moderna. O corpo, tomado por nós como principal categoria de análise de seus quadros, é o centro da divergência entre Kahlo e os surrealistas. A fragmentação de seu corpo muito se distancia da fragmentação trazida pelos surrealistas, pois, a nosso ver, o corpo em Kahlo não poderia aparecer em uma fragmentação total, tal como aquela proposta pelos surrealistas, pois este em Kahlo é uma metáfora da nação mexicana, que apesar de fragmentada e dilacerada por anos de luta revolucionária, apostava que, através da identidade, poderia alcançar a completude e unidade.

No entanto, o corpo de Kahlo como metáfora da nação representa, além do desejo que se projeta por unidade, a fragilidade mesma da projeção, que sustentava uma proposta cuja pretensão era englobar realidades diversas por meio de abstrações simbólicas. O corpo é uno, mas a fragmentação e a dilaceração é o mais notório neste corpo.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Simone Rocha. Frida Kahlo e Ismael Nery: semelhanças e divergências. Dissertação de Mestrado em Integração da América Latina. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

ABRIL CULTURAL. *Gênios da Pintura: Siqueiros*. [S.I.]: Abril.

ADES, Dawn. Arte na América Latina. A Era Moderna 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naif, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa: editorial Estampa, 1988.

BALANDIER, Gerges. O Imaginário na Modernidade. In: _____. O Contorno: Poder e Modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação visual da Revolução Mexicana (1900 – 1940). São Paulo: ed. Unesp, 2006.

_____. A Revolução Mexicana – coleção revoluções do século XX. São Paulo: ed. da UNESP, 2010.

BARBOSA, Luciana Coelho. Uma perspectiva sobre a identidade mexicana na obra de David Alfaro Siqueiros (1920 – 1959). Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido se desmancha no ar. São Paulo: companhia das letras, 1986.

BOUCHER, François. História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (coords.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: editora da FGV, 1996.

BRADLEY, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

BURKE, Peter. A Testemunha Ocular: História e Imagem. Bauru (SP): Edusc, 2004.

BURRUS, Cristina. Frida Kahlo. “Pinto a minha realidade”. Rio de Janeiro: objetiva, 2010.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 21, 1998/01

CAMÍN, Héctor Aguillar & MEYER, Lorenzo. À Sombra da Revolução Mexicana (História Mexicana Contemporânea, 1910 – 1989). São Paulo: Edusp, 2000.

CANTON, Katia. Espelho de artista: autorretrato. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Frida Kahlo entre as flores de Xoquiquétzal. *Revista Comunicação e Educação. Universidade de São Paulo, ano IV, nº12, p. 24 – 35, agosto de 1998*.

CATTANI, Icleia Borsa. O corpo repetido: espaço de sacralização/dessacralização nas obras de Frida Kahlo, Ismael Nery e Fernando Botero. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXIII, nº 2, p.127-137, dezembro 1997

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. São Paulo: ed. Difel, 2002.

_____, Roger. A verdade entre a ficção e a história. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos (ed. da Unochapecó), 2011.

DEBROISE, Olivier. Frida Kahlo, en la vida, herida. In: PARGA, Ana V.(org): *Frida Kahlo (1907 – 1954)*. Madrid: EGRAF, 1992.

DEL CONDE, Teresa. Lo popular en la pintura de Frida Kahlo. In: PARGA, Ana V. (org.). *Frida Kahlo (1907 – 1954)*. Madrid: salas Pablo Ruiz, 1985

FARINA, Mauricius Martins. Sobre a falsa impressão de estar na ponta. Anais eletrônicos do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/051.pdf>. Acessado em: 24 de setembro de 2013.

FLORESCANO, Enrique. Memória Mexicana. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

FRANGER, Gaby & HUHLE, Rainer. O Pai misterioso. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz. *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

FUENTES, Carlos. Introducción. In: KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo: Un Autorretrato Íntimo*. Ciudad del México: la vaca Independiente, 1995

_____ O Espelho Enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

GAMIO, Manuel. Forjando Pátria. Cidade do México: editorial Porrúa, 1992.

GASKELL, Ivan. História das Imagens. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: ed. da UNESP, 1992.

GOMBRICH, Ernst. História da Arte. Rio de Janeiro: ed. LTC, 1995.

GOMES, Ângela de Castro. A escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2004.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro: ed. DP&A, 2004.

HANDLIN, Oscar. Vendo e Ouvindo. In: *A verdade na História*. Brasília: Martins Fontes, 1982.

HERRERA, Hayden. Frida: una Biografía de Frida Kahlo. Ciudad del México:Diana, 2008.

_____. Autorretratos. In: PARGA, Ana V.(org): *Frida Kahlo (1907 – 1954)*. Madrid: EGRAF, 1992.

HOBBSAWM, Eric. Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991. São Paulo: companhia das letras, 1995.

KAHLO, Frida. El diário de Frida Kahlo: un autorretrato íntimo. Ciudad del México: la vaca independiente, 2008.

KETTENMANN, Andrea. Frida Kahlo – dor e paixão. São Paulo: Paisagem, 2006.

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. O que é imaginário. São Paulo: Brasilienses, 2003.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. Diego & Frida. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 1996 p. 141 – 184.

LOWE, Sara M. Ensayo. In: KAHLO, Frida. *El Diário de Frida Kahlo: Un Autorretrato Íntimo*. Ciudad del México: la vaca Independiente, 1995

LURIE, Alison. *A Linguagem das Roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAYAYO, Patrícia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: cátedra, 2008.

MONASTERIO, Pablo Ortiz (org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: editora Iluminuras, 2002.

NONAKA, Masayo. A influência materna em Frida Kahlo. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz (org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010

ORTIZ, Mauricio. O Corpo dilacerado. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz (org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: perspectiva, 2009.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão e post*. Scripitum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a História. *Revista de Estudos Históricos, Arte e História*. Rio de Janeiro, n. 30, 2002/02.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *Identidades latino-americanas (1700-1930) mimeo*.

_____. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp, 2004.

REIS, José Carlos. A consciência histórica ocidental pós-1989: Paul Ricoeur e a vitória do projeto anglo-americano de conquista da “Comunidade Europeia” e do planeta. In: *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricoeur*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RICO, Araceli. Frida Kahlo, fantasia de um cuerpo herido. Cidade do México: Plaza y Valdés, 1993.

RICOUER, Paul. Memória Pessoal, Memória Coletiva. In: *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: ed. da Unicamp, 2007.

RIVERA, Diego. Frida Kahlo y el arte mexicano. In: PARGA, Ana V. (org.). *Frida Kahlo (1907 – 1954)*. Madrid: EGRAF, 1992.

RUIZ, Efraín C. Cortés. Los días de los muertos: una costumbre mexicana. Cidade do México: GV editores, 1986.

SÁNCHEZ, Laura García. Rembrandt – coleção gênios da arte. Barueri, SP: ed. Girassol, 2007.

SCHUH, Cátia Inês. A prospecção pós-moderna da comunicação visual no imaginário de Frida Kahlo. Tese de doutorado em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

SILVA, Marina. Corpo Revelado: ensaio fotográfico sobre o corpo a partir de Weston e Mapplethorpe. Projeto (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal da Bahia, 2006.

SIRINELLI, François. Os intelectuais. In: REMOND, René. *Por uma História Política*.

SLAUTINA, Yevgeniya. Pinceladas y palabras en la paleta de imágenes de la Malinche. Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada, nº02. Universidad de València, 2007. Disponível em: www.uv.es/extravio. Acessado em: 05 de agosto de 2013.

SOTO, Hilda Trujillo. Frida Kahlo, suas fotos. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz (org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010

TIBOL, Raquel. Frida Kahlo. Una vida abierta. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

_____. Raquel. Maestra de Jóvenes. In: PARGA, Ana V. (org.). *Frida Kahlo (1910 – 1954)*. Madrid: EGRAF, 1992

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Imagens da Revolução Mexicana – O Museu Nacional de História do México (1940 – 1982)*. São Paulo: alameda, 2007.

_____. Visões da Revolução Mexicana: arte e política do Museu Nacional de História da Cidade do México. In: *Anais eletrônicos ANPHLAC*, v. 4, p.1-11, 2004. Disponível em: http://anphlac.org/upload/anais/encontro6/camilo_vasconcelos.pdf. Acesso em 20 de setembro de 2013.

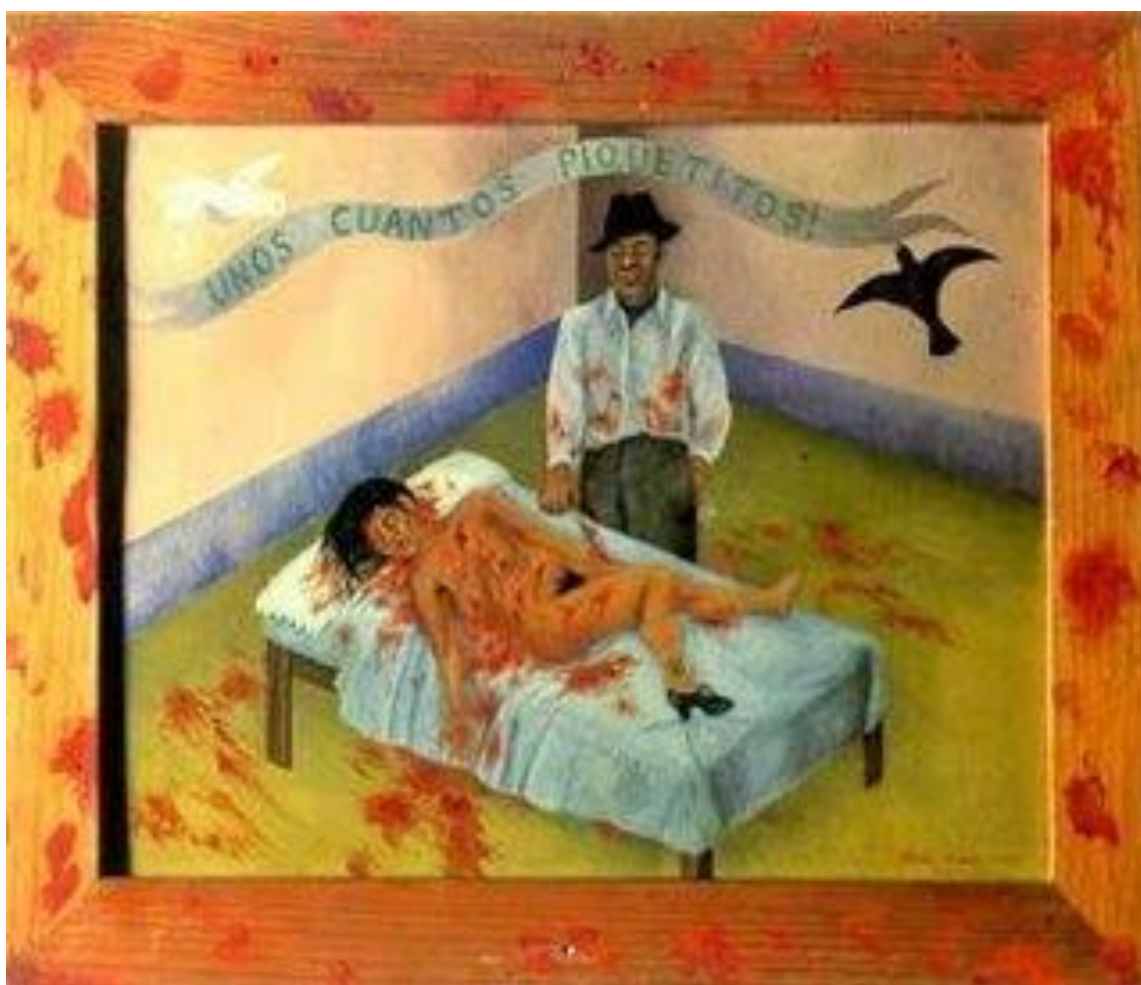
VILLA, Marco Antônio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: ática, 1993.

WILLIAMS, Raymond. La mente creativa. In: *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

ANEXO I

Anexo I: Frida Kahlo. Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser. Óleo sobre masonite (59,5x40 cm). Coleção Particular.

ANEXO II



Anexo II: Frida Kahlo. Unos cuantos piquetitos, 1935. Óleo sobre metal (38x48,5 cm). Coleção Dolores Olmedo. Cidade do México.

ANEXO III



Anexo III: Frida Kahlo. El viejo, 1925. Tinta e lápiz sobre papel (17x12,5 cm). (cópia de desenho de Andres Zorn.

ANEXO IV



Anexo IV: Frida Kahlo. Échate la otra, 1925. Aquarela sobre papel (18x24 cm).

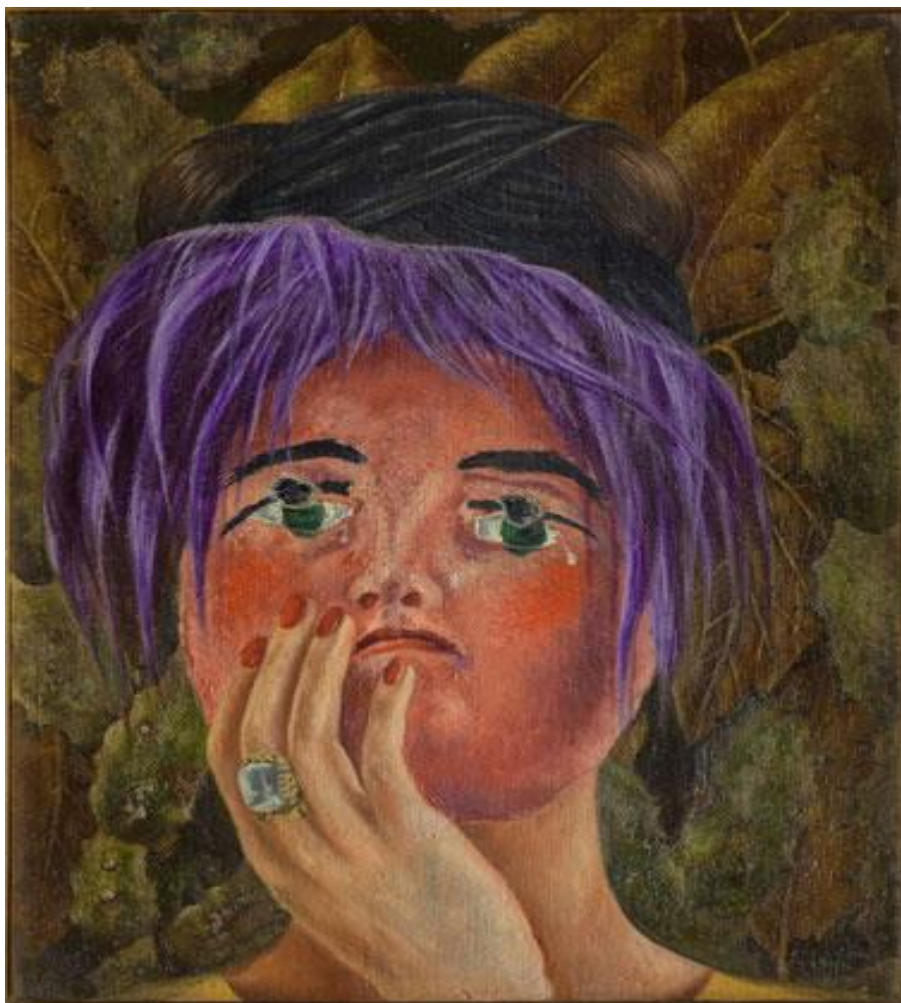
ANEXO V



Anexo V: Frida Kahlo. Acidente, 1926. Lápis sobre papel (27x20 cm). Coleção Rafael Coronel, Cidade do México.

ANEXO VI

Anexo VI: Gustave Courbet. A origem do mundo, 1866. Óleo sobre tela. Museu d'Orsay, Paris.

ANEXO VII

Anexo VII: Frida Kahlo. La máscara, 1945. Óleo sobre tela (40x30,5 cm). Coleção Dolores Olmedo. Cidade do México.

ANEXO VIII



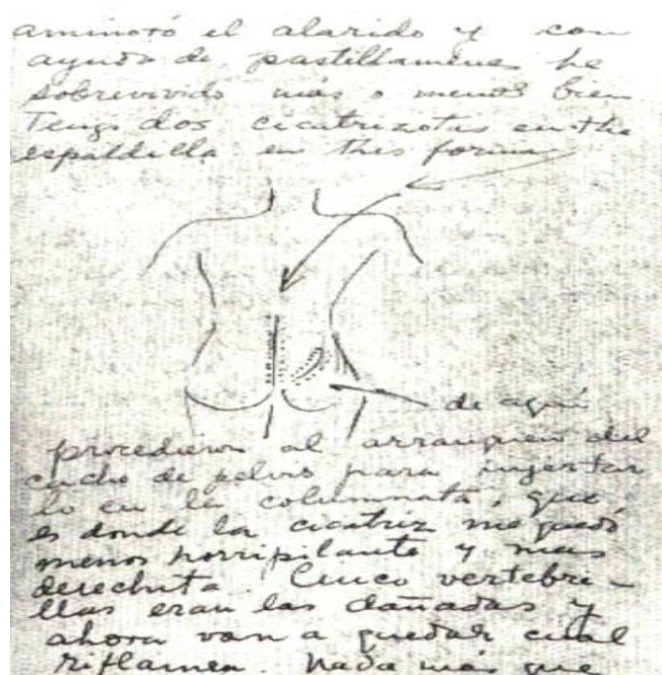
Anexo VIII: Diego Rivera. Día de Flores, 1925. Encáustica sobre tela (1,47x1,20 cm). Museum of Art, LA. Los Angeles, EUA.

ANEXO IX



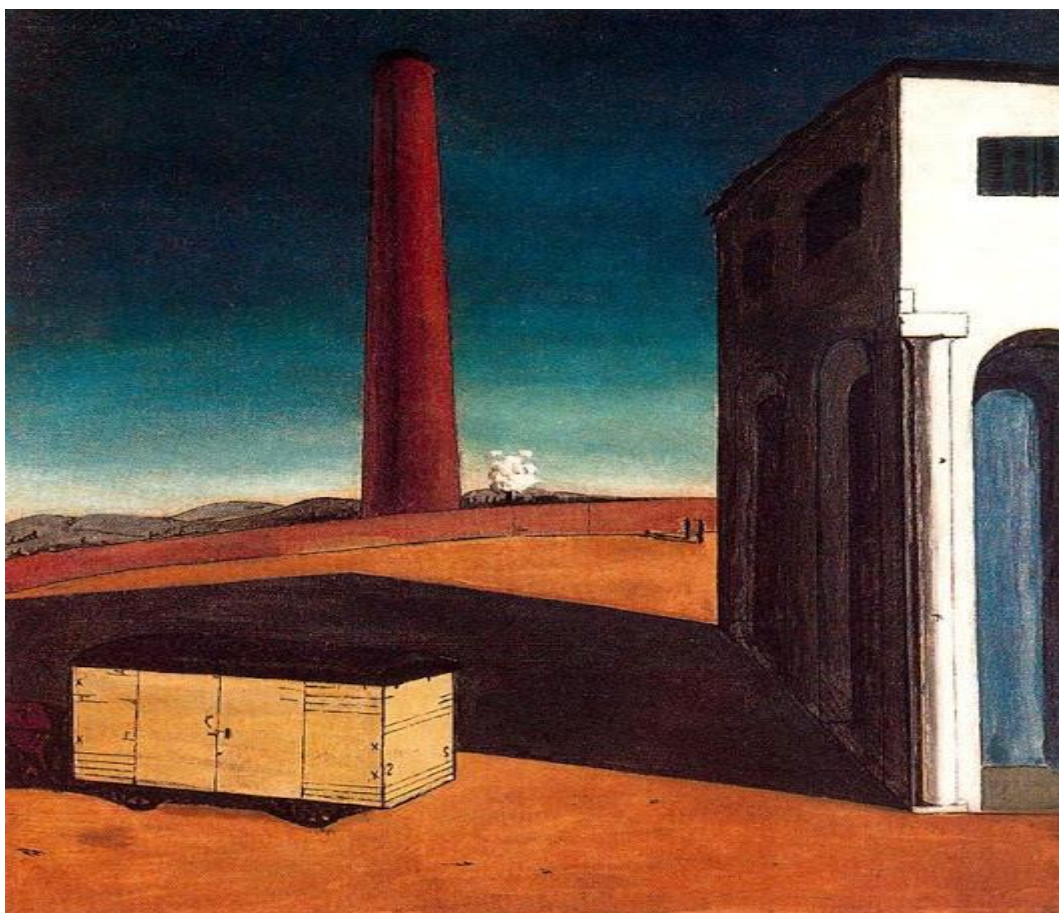
Anexo IX: Anônimo, 1898. Museu Frida Kahlo. Cidade do México.

ANEXO X



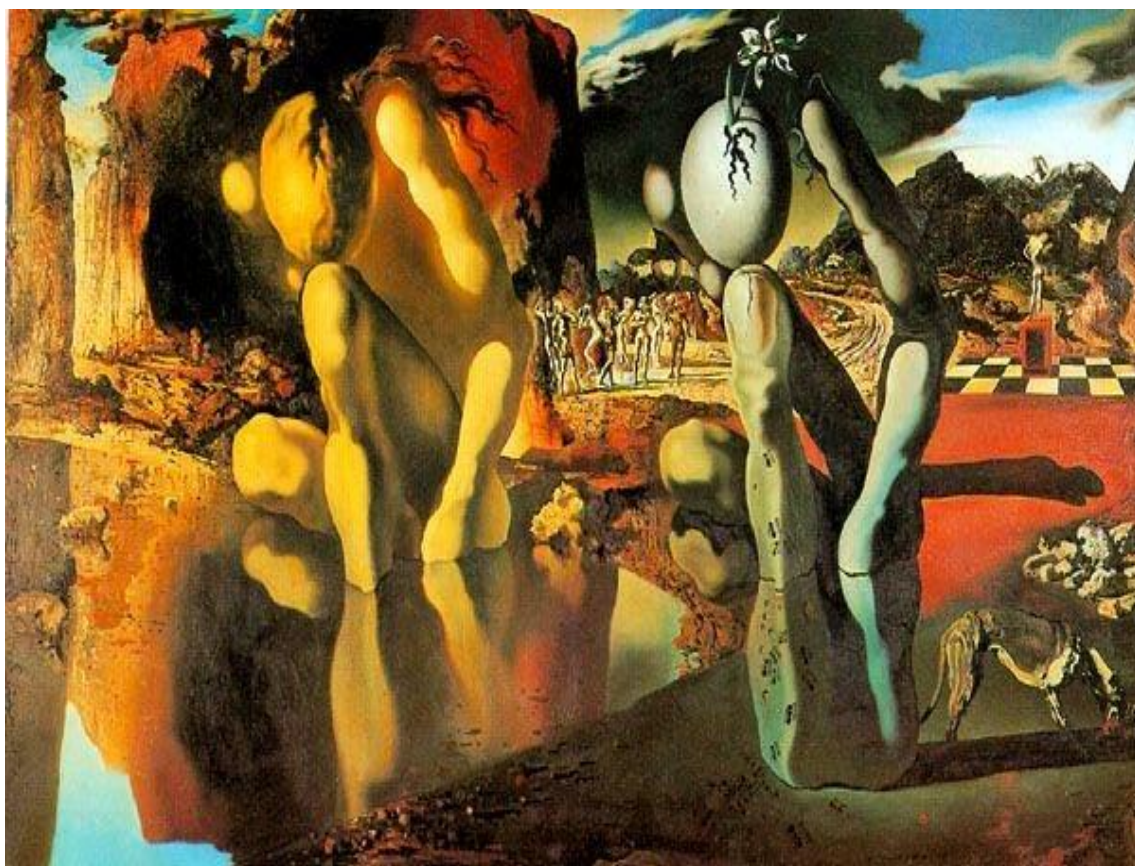
Anexo X: Carta a Alejandro Gómez Arias IX, 1946. Lápiz sobre papel, dimensões. Coleção Particular.

ANEXO XI



Anexo XI: Giorgio de Chirico. La angustia de la partida, 1914. Óleo sobre tela (85x69 cm). The Albright Knox Art Gallery, Buffalo, EUA.

ANEXO XII

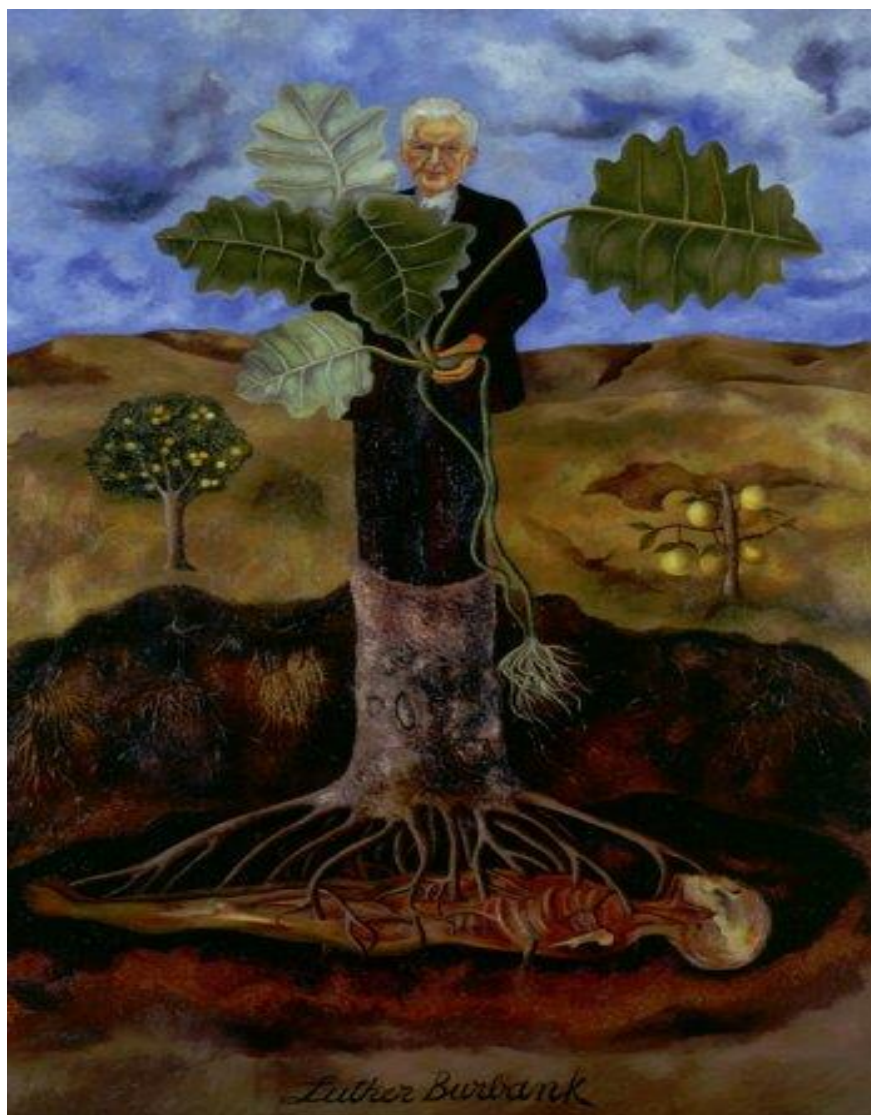


Anexo XII: Salvador Dalí. A Metamorphose de Narciso, 1937. Óleo sobre tela (51,1x78,1 cm). Tate Gallery, EUA

ANEXO XIII

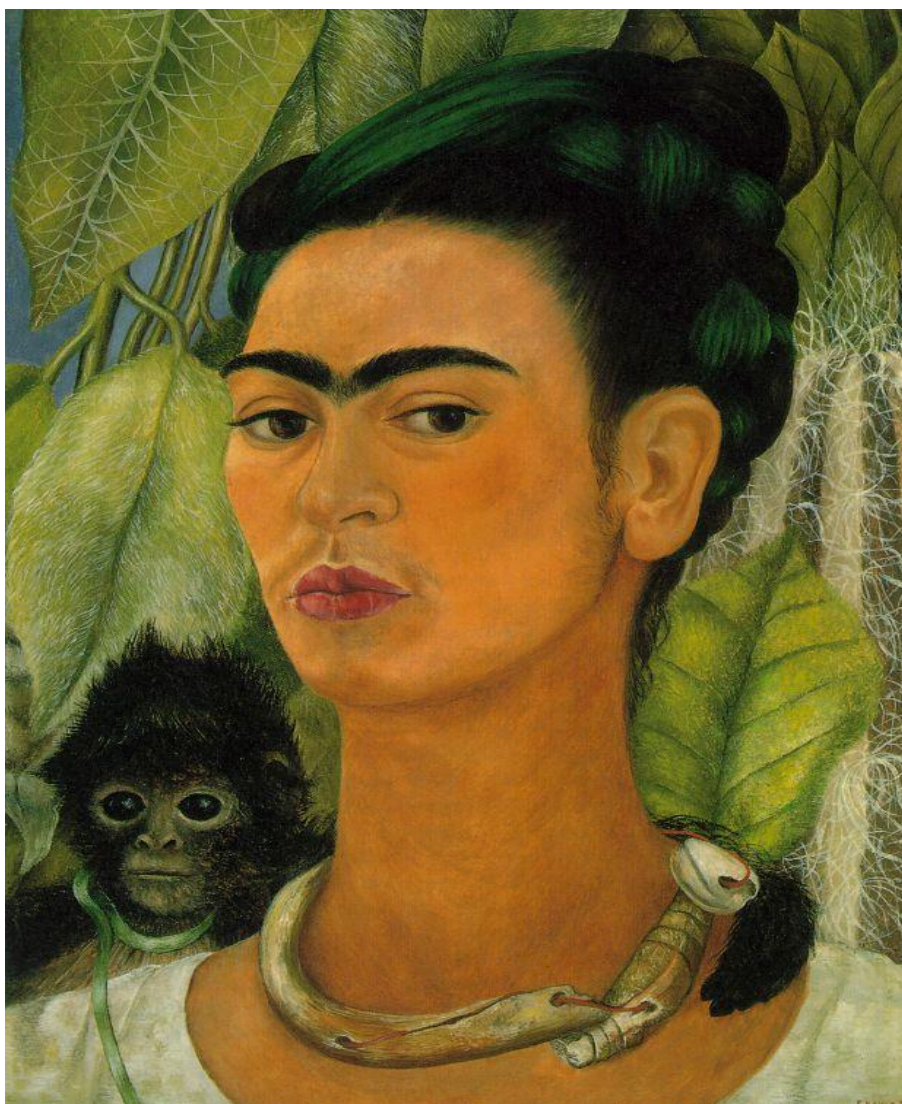
Anexo XIII: Hans Bellmer. La poupée, 1936.

ANEXO XIV



Anexo XIV: Frida Kahlo. Retrato de Luther Burbank, 1931. Óleo sobre masonite (86,5x61,7 cm). Coleção Dolores Olmedo. Cidade do México.

ANEXO XV



Anexo XV: Frida Kahlo. Autorretrato con mono, 1938. Óleo sobre masonite (40,6x30,5 cm). Albright Knox Art Gallery. Buffalo, EUA.